STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 5 (49), 2015



EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE
Bucureşti, 2015

Tipărirea ilustrației color
se datorează generoasei donații a domnului dr. Adrian-Silvan Ionescu

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 5 (49), 2015

Sumar

RON TYLER (Fort Worth, Texas),	Karl Bodmer and the American West	9
UWE SCHŐGL (Vienna),	Gustav Klimt in Contemporary Photographs	45
STEVE YATES (Albuquerque, N.M.),	Proto Modern Photography. Innovation and Beyond	61

NOTE ŞI DOCUMENTE

REMUS NICULESCU,	Constantin Lecca în Italia. După un jurnal de călătorie inedit	85
ADRIAN-SILVAN IONESCU,	Un caiet de schițe cu portrete militare de Constantin Lecca	123
MIHAI SORIN RĂDULESCU,	În jurul genealogiei lui Barbu Brezianu (II)	151

ARHIVA

ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI, Pictura exonartexului bisericii mănăstirii Voroneț 167

CRONICA ŞI VIAȚA ŞTIINȚIFICĂ

Expoziții

Portretul în secolul al XIX-lea românesc, BAR, 7–21 mai 2015 (Adrian-Silvan Ionescu) ... 215

Salt and Silver. Early Photography 1840-1860, Tate Britain, Londra, 25 februarie – 7 iunie 2015 (Adrian-Silvan Ionescu) ... 222

Napoleon şi Parisul. Visele unei capitale, Carnavalet, Paris, 8 aprilie – 30 august 2015 (Adrian-Silvan Ionescu) ... 228

Arta actorului prin arta fotografiei: Matei Millo văzut de Carol Szathmari, BNR, 15 ianuarie – 15 februarie 2015 (Adrian-Silvan Ionescu) ... 232

Retrospectiva *George Ştefănescu-Râmnic: discreta frumusețe*, Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti”, 6 noiembrie – 20 decembrie 2014 (Adrian-Silvan Ionescu) ... 235

Conferința Internațională pentru doctoranzi şi* post-doctoranzi: *Crossroads: East and West. Cultural Contacts, Transfers and Exchange Between East and West in the* Mediterranean, Split, 17–19 septembrie 2015 (Iuliana Damian) 238
Vizita profesorului Steve Yates la Bucureşti (Adrian-Silvan Ionescu) 239
«Intâlnirile de miercuri», 25 februarie 2015 (Alin Ciupală) 242

RECENZII

150 de ani de învațământ artistic românesc (Cristina Cojocaru) 245
VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ, *Cum se savurează un tablou şi alte studii de istoria artei* (Cosmin Ungureanu) 248
ADRIAN-SILVAN IONESCU, *Războiul cel Mare. Fotografia pe frontul românesc 1916–1919* (Adriana Dumitran) 251
ANAMARIA SMIGELSKI, *Gustul, mirosul si amintirea* şi *Mai de ieri, mai de departe...: amintiri de călătorie* (Adrian Guță) 254
Dalmatia and Mediterranean: Portable Archeology and the Poetics of Influence (ed. by Alina Payne) (Iuliana Damian) 255
PAUL REZEANU, *Brâncuşi. Ultimul Dac. Trei capitole din viață* (Virginia Barbu) 256
Portretul în secolul al XIX-lea românesc, catalog (coord. Cătălina Macovei) (Corina Teacă) 258
IRIS EDENHEISER, ASTRID NIELSEN (ed.), *Tecumseh, Keokuk, Black Hawk Indianerbildnisse in Zeiten von Verträgen und Verttreibung/Portrayals of Native Americans in Times of Treaties and Removal* (Adrian-Silvan Ionescu) 258
DAN PĂCURARIU*, Arcul stilistic renascentist al arhitecturii franceze* (Dana Jenei) 260
SORIN IFTIMI, *Vechile blazoane vorbesc. Obiecte din colecțiile ieşene* (Alin Ciupală) 262

DE LIBRIS (VB, ASI) 263

REVISTA REVISTELOR

ARS TRANSSILVANIAE, XXIV/2014 (Dana Jenei) 267

IN MEMORIAM

DAN NASTA (Adrian-Silvan Ionescu) 271
ALEKSANDĂR IANAKIEV (1955–2015) (Adrian-Silvan Ionescu) 277
Omagiu unui istoric de film bulgar: ALEKSANDĂR IANAKIEV (Marian Țuțui) 279

DESPRE AUTORI 281

ABREVIERI 283

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

Tomul 5 (49), 2015

Sommaire

RON TYLER (Fort Worth, Texas), Karl Bodmer et l'Ouest américain 9

UWE SCHŐGL (Vienna), Gustav Klimt dans la photographie contemporaine................ 45

STEVE YATES (Albuquerque, N.M.), Photographie proto-moderne. Innovation et plus encore........ 61

NOTES ET DOCUMENTS

REMUS NICULESCU, Constantin Lecca en Italie. Fragments d'un journal de voyage inédit... 85

ADRIAN-SILVAN IONESCU, Un cahier de croquis aux portraits militaires de Constantin Lecca.. 123

MIHAI SORIN RĂDULESCU, Autour de la généalogie lui Barbu Brezianu (II) 151

ARCHIVES

ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI, La peinture de l'exonarthex de l'église du monasterère Voroneţ..... 167

CHRONIQUE ET VIE SCIENTIFIQUE

Expositions

Portretul în secolul al XIX-lea românesc, BAR, 7–21 mai 2015 (Adrian-Silvan Ionescu)............................ 215

Salt and Silver. Early Photography 1840-1860, Tate Britain, Londra, 25 février – 7 juin 2015 (Adrian-Silvan Ionescu) 222

Napoleon şi Parisul. Visele unei capitale, Carnavalet, Paris, 8 avril – 30 août 2015 (Adrian-Silvan Ionescu)... 228

Arta actorului prin arta fotografiei: Matei Millo văzut de Carol Szathmari (L'art de l'acteur à travers l'art de la photographie: Matei Millo vu par Carol Szathmari), BNR, 15 janvier – 15 février 2015 (Adrian-Silvan Ionescu) 232

La rétrospective *George Stefănescu-Râmnic: discreta frumuseţe,* Muzeul Naţional al Satului „Dimitrie Gusti”, 6 novembre – 20 décembre 2014 (Adrian-Silvan Ionescu) 235

La conférence internationale: *Crossroads*[*]*: East and West. Cultural Contacts, Transfers and Exchange Between East and West in the Mediterranean*, Split, 17–19 septembre 2015 (Iuliana Damian) 238
Visite du professeur Steve Yates à Bucarest (Adrian-Silvan Ionescu)... 239
„Les réunions de mercredi”, 25 février 2015 (Alin Ciupală) 242

COMPTES RENDUS

150 de ani de învățământ artistic românesc (Cristina Cojocaru).. 245
VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ, *Cum se savurează un tablou şi alte studii de istoria artei* (Cosmin Ungureanu).. 248
ADRIAN-SILVAN IONESCU, *Războiul cel Mare. Fotografia pe frontul românesc 1916–1919* (Adriana Dumitran)... 251
ANAMARIA SMIGELSKI, *Gustul, mirosul şi amintirea* şi *Mai de ieri, mai de departe...: amintiri de călătorie* (Adrian Guță)... 254
Dalmatia and Mediterranean: Portable Archeology and the Poetics of Influence (ed. by Alina Payne) (Iuliana Damian) 255
PAUL REZEANU, *Brâncuşi. Ultimul Dac. Trei capitole din viață* (Virginia Barbu)............................ 256
Portretul în secolul al XIX-lea românesc (coord. Cătălina Macovei) (Corina Teacă) 258
IRIS EDENHEISER, ASTRID NIELSEN (ed.), *Tecumseh, Keokuk, Black Hawk Indianerbildnisse in Zeiten von Verträgen und Verttreibung/Portrayals of Native Americans in Times of Treaties and Removal* (Adrian-Silvan Ionescu) 258
DAN PĂCURARIU, *Arcul stilistic renascentist al arhitecturii franceze* (Dana Jenei)........................... 260
SORIN IFTIMI, *Vechile blazoane vorbesc. Obiecte din colecțiile ieşene* (Alin Ciupală)....................... 262

DE LIBRIS (VB, ASI) 263

LA REVUE DES REVUES

ARS TRANSSILVANIAE, XXIV/2014 (Dana Jenei)... 267

IN MEMORIAM

DAN NASTA (Adrian-Silvan Ionescu) 271
ALEKSANDĂR IANAKIEV (1955–2015) (Adrian-Silvan Ionescu) 277
Hommage à un historien du film bulgare: ALEKSANDĂR IANAKIEV (Marian Țuțui)....................... 279

SUR LES AUTEURS... 281

ABRÉVIATIONS... 283

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

Tomul 5 (49), 2015

Summary

RON TYLER (Fort Worth, Texas), Karl Bodmer and the American West 9
UWE SCHŐGL (Vienna), Gustav Klimt in Contemporary Photographs.......................... 45
STEVE YATES (Albuquerque, N.M.), Proto Modern Photography. Innovation and Beyond 61

NOTES AND DOCUMENTS

REMUS NICULESCU, Constantin Lecca in Italy. Unpublished Fragments of a Travel Diary 85
ADRIAN-SILVAN IONESCU, A Drawing Book with Military Portraits of Constantin Lecca ... 123
MIHAI SORIN RĂDULESCU, Around Barbu Brezianu's Genealogy (II) 151

ARCHIVES

ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI, The Exonartex Painting in Church of Voroneț Monastery 167

CHRONICLE AND SCIENTIFIC LIFE

Exhibitions

Portretul în secolul al XIX-lea românesc, exhibition, BAR, 7–21 May 2015 (Adrian-Silvan Ionescu)... 215
Salt and Silver. Early Photography 1840–1860, Tate Britain, Londra, 25 February – 7 June 2015 (Adrian-Silvan Ionescu) 222
Napoleon şi Parisul. Visele unei capitale, Carnavalet, Paris, 8 April – 30 August 2015 (Adrian-Silvan Ionescu) 228
Arta actorului prin arta fotografiei: Matei Millo văzut de Carol Szathmari, exhibition organised at BNR, 15 January – 15 February 2015 (Adrian-Silvan Ionescu) 232
The retrospective exhibition *George Stefănescu-Râmnic: discreta frumusețe,* Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti”, 6 November – 20 December 2014 (Adrian-Silvan Ionescu) 235

The International Conference for PhD[*] students and post PhD students: *Crossroads: East and West. Cultural Contacts, Transfers and Exchange Between East and West in the Mediterranean*, Split, 17–19 September 2015 (Iuliana Damian) 238
Professor Steve Yates' visit in Bucharest (Adrian-Silvan Ionescu) 239
"Wednesday meetings", 25 February 2015 (Alin Ciupală) 242

BOOK REVIEWS

150 de ani de învăţământ artistic românesc (Cristina Cojocaru) 245
VICTOR IERONIM STOICHIŢĂ, *Cum se savurează un tablou şi alte studii de istoria artei* (Cosmin Ungureanu) 248
ADRIAN-SILVAN IONESCU, *Războiul cel Mare. Fotografia pe frontul românesc 1916–1919* (Adriana Dumitran) 251
ANAMARIA SMIGELSKI, *Gustul, mirosul şi amintirea* şi *Mai de ieri, mai de departe...: amintiri de călătorie* (Adrian Guţă) 254
Dalmatia and Mediterranean: Portable Archeology and the Poetics of Influence (ed. by Alina Payne) (Iuliana Damian) 255
PAUL REZEANU, *Brâncuşi. Ultimul Dac. Trei capitole din viaţă* (Virginia Barbu) 256
Portretul în secolul al XIX-lea românesc, catalog (coord. Cătălina Macovei) (Corina Teacă) 258
IRIS EDENHEISER, ASTRID NIELSEN (ed.), *Tecumseh, Keokuk, Black Hawk Indianerbildnisse in Zeiten von Verträgen und Verttreibung/Portrayals of Native Americans in Times of Treaties and Removal* (Adrian-Silvan Ionescu) 258
DAN PĂCURARIU, *Arcul stilistic renascentist al arhitecturii franceze* (Dana Jenei) 260
SORIN IFTIMI, *Vechile blazoane vorbesc. Obiecte din colecţiile ieşene* (Alin Ciupală) 262

DE LIBRIS (VB, ASI) 263

REVIEW OF REVIEWS

ARS TRANSSILVANIAE, XXIV/2014 (Dana Jenei) 267

IN MEMORIAM

DAN NASTA (Adrian-Silvan Ionescu) 271
ALEKSANDĂR IANAKIEV (1955–2015) (Adrian-Silvan Ionescu) 277
Homage to a Bulgarian Film Historian: ALEKSANDĂR IANAKIEV (Marian Ţuţui) 279

ABOUT THE AUTHORS 281

ABBREVIATIONS 283

KARL BODMER AND THE AMERICAN WEST*

by RON TYLER
(Fort Worth, Texas)

Abstract

The artist Karl Bodmer, who accompanied the German explorer, naturalist, and ethnologist Prince Alexander Philipp Maximilian zu Wied-Neuwied, on a trip up the Missouri River in 1832–34 created one of the most important aesthetic and ethnological records that we have of the Indians of the North American plains. Bodmer's superb watercolors were then reproduced in Maximilian's book, *Reise in dasinnere Nord-America in den Jahren 1832 bis 1834* (1839), two volumes plus atlas, which was translated and published in both French and English. Bodmer's images were then widely copied by other artists and published in such disparate sources as Graham's Magazine in the United States, Heinrich RudolfSchinz of Zurich in his *Naturgeschichte und Abbildungen des Menschen der verschiedenen Rassen und Stamme nach den neuesten Entdeckungen und vorzuglichsten Originalien* (3rd ed., 1845), and the *Revistacientifica y literaria de Méjico* (Méjico: El Museo Mejicano, 1845), to mention only a few, ultimately having a great influence on the iconography of the North American Plains Indians.

The Library of the Royal Palace in Bucharest held copies of both Maximilian's impressive works, *Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817* and *Reise in das innere Nord-America in den Jahren 1832 bis1834*. After the communists took the power in 1948, after King Mihai I was compelled to abdicate in December 30, 1847, most of the books from the royal library were spread among different cultural institutions. The two volumes of *Reise in das innere Nord-America*, still wearing the royal cypher in gold on the leather cover, are now preserved at the Library of the Romanian Academy while the first volume of *Reise nach Brasilien* is in the library of the „G. Oprescu" Institute of Art History. (The whereabouts of the second volume is unknown.)

Keywords: Maximilian zu Wied, Karl Bodmer, American Indians, water colours, engravings.

Karl Bodmer happened upon the scene at precisely the right historical moment to help create the popular image of the Indian and the American West. When Prince Maximilian zu Wied-Neuwied brought artist Karl Bodmer to America in 1832, the West was still, for the most part, *terra incognita*, with little accurate information in circulation. The Indian was an established figure in American fiction by then, chiefly through the efforts of James Fenimore Cooper in novels such as *The Last of the Mohicans* (1826), and the classic reports of Lewis and Clark (1804–1806) and Stephen H. Long (1820–1821), but, for most Americans the title of Cooper's book said it all – the Indians were a doomed race[1]. No wonder that, after searching the bookstores of several Eastern cities the summer of 1832, Maximilian reported, "I could not find, in all the towns of this country, one good, that is, characteristic representation" of the American aborigines[2].

Maximilian was, of course, familiar with the earlier published images of Indians, included in works by Theodore De Bry; with the allegorical and metaphorical Indian that appeared on European porcelain and pottery throughout the eighteenth century; with the caricaturish Indian of American Revolutionary cartoons; and with the emerging, more realistic image of the Indian presented in works of European explorer artists

* This article is a revised version of the article that appeared in Brandon K. Ruud (ed.), *Karl Bodmer's North American Prints* (Omaha, Nebraska: Joslyn Art Museum; Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 2004), and is published here with permission.

1 Robert F. Berkhofer, Jr., *The White Man's Indian: Images of the American Indian from Columbus to the Present* (New York: Alfred A. Knopf, 1978), 93; Brian W. Dippie, *The Vanishing Indian: White Attitudes and U.S. Indian Policy* (Middletown: Wesleyan University Press, 1982), 21.

2 Reuben Gold Thwaites (ed.), *Early Western Travels*, *1748–1846: A Series of Annotated Reprints of Some of the Best and Rarest Contemporary Volumes of Travel*, *Descriptive of the Aborigines and Social and Economic Conditions in the Middle and Far West*, *During the Period of Early American Settlement* (New York: AMS Press, Inc., 1966), XXII: 70.

such as John Webber, John Sykes, and Louis Choris[3]. But he was looking for the natives of the interior, where few explorers and fewer artists had traveled. With the exception of the portraits that Thomas McKenney was gathering for his Indian history, which Maximilian recognized as “an honourable exception” to his indictment, pictures of these Indians were limited to a few treaty scenes and crude portraits and a handful of prints in books and journals after Jonathan Carver, Samuel Seymour, Titian Ramsay Peale, and Peter Rindisbacher[4]. George Catlin, the first painter to go up the Missouri in 1832, had only begun his great work, and he, McKenney, Ephraim G. Squier, James Otto Lewis, and Henry Rowe Schoolcraft were yet to publish their groundbreaking books[5].

Bodmer also arrived at a time when Americans were still striving for a distinctive cultural identity that would liberate them from European domination intellectually and creatively just as surely as the Revolution of 1776 had liberated them politically. In 1803, the editor of the *Monthly Anthology* had observed that America had succeeded in every way except that “polite literature and the fine arts have hitherto made a very dilatory progress”. This reflected a “Dependence” that the editor of the *Portico*, who published his magazine “to excite the emulation of genius in America”, saw in 1816 as “a state of degradation, fraught with disgrace; and to be dependent on a foreign mind, for what we can ourselves produce, is to add to the crime of indolence, the weakness of stupidity”. Even as late as 1846, Americans still sought such recognition, and, according to Henry Tuckerman, the country’s first art historian, the West held the key. Such recognition would come, he advised his readers, only

> so far as the subjects are novel, or the execution superlatively great. Tales of frontier and Indian life . . . the adventures of the hunter and the emigrant – correct pictures of what is truly remarkable in our scenery, awaken instant attention in Europe. If our artists or authors, therefore, wish to earn trophies abroad, let them seize upon themes essentially American...[6].

Part of the problem was the European perception of America. Despite Thomas Jefferson’s earnest defense of the New World in his *Notes on the State of Virginia* (1787), the theories of the famed French naturalist George Louis Leclerc, count de Buffon, expressed in his *Histoire naturelle* (1748–1808), flourished among European intellectuals well into the nineteenth century. Buffon did not set out to condemn all the creatures and plants of the New World, but his line of reasoning had the same effect. In his view, environment was a key factor in the development of living things. He believed that the New World was literally younger than the Old World, that it had relatively recently emerged from the Noachian waters, and that it was still possessed of humid and miasmic airs, the result of the remaining swamps, lakes, and jungles. These conditions stunted all life, including the Indians, who, Buffon believed, were neither as strong nor sexually virile as Europeans[7]. This was but one of the many attempts to make sense out of the flood of

---

[3] See Hugh Honour, *The European Vision of America* (Cleveland: The Cleveland Museum of Art, 1975), sections on “New World of Words”, “Americainerie” and “Litertas Americana”. Webber traveled with Captain James Cook’s last expedition in 1776–80; Sykes with George Vancouver’s 1791–95 voyage, and Choris with Otto von Kotzebue’s 1815–18 voyage. See John Frazier Henry, *Early Maritime Artists of the Pacific Northwest Coast*, *1741–1841* (Seattle: University of Washington Press, 1984).

[4] Thwaites (ed.), *Early Western Travels*, XXII: 70; Jonathan Carver, *Travels Through the Interior Parts of North-America*, *in the years 1766*, *1767*, *1767*, *and 1768* (London: Printed for the author, 1781). Seymour’s and Peale’s engravings are found in the atlas accompanying Edwin James, Comp., *Account of an Expedition from Pittsburgh to the Rocky Mountains*, *Performed in the Years 1818 and ’20* (Philadelphia: H. C. Carey & I. Lea, 1823). Rindisbacher’s images are found in the *American Turf Register and Sporting Magazine*, I (Oct. 1829) and the *Casket* (Oct. 1829). See also Ellwood Parry, *The Image of the Indian and the Black Man in American Art*, *1590–1900* (New York: George Braziller Inc., 1974).

[5] Catlin’s *Letters and Notes on the Manners*, *Customs and Conditions of the North American Indians* (London: The Author, 1841); *Catlin’s North American Indian Portfolio: Hunting Scenes and Amusements of the Rocky Mountains and Prairies of America* (London, 1844). Squier and Edwin H. Davis, *Ancient Monuments of the Mississippi Valley: Comprising the Results of Extensive Original Surveys and Explorations*, (New York, Bartlett & Welford; Cincinnati, J. A. & U. P. James, 1848); McKenney and James Hall’s *History of the Indians Tribes of North America; with Biographical Sketches and Anecdotes of the Principal Chiefs* (Philadelphia: Edward C. Biddle (parts 1–5), Frederick W. Greenough (parts 6–13), J. T. Bowen (part 14), Daniel Rice and James G. Clark (parts 15–20), [1833]–1844); Lewis’s *The Aboriginal Port-Folio; or*, *A Collection of Portraits of the Most Celebrated Chiefs of the North American Indians* (Philadelphia: J. O. Lewis, 1835–36); and Schoolcraft’s *Historical and Statistical Information Respecting the History*, *Condition and Prospects of the Indian Tribes of the United States* (Philadelphia: Lippincott, Grambo, 1851–57).

[6] Frank Luther Mott, *A History of American Magazines*, *1741-1850* (5 vols.; Cambridge: Harvard University Press, 1970), I: 183–184 (quotations); [Henry T. Tuckerman], “Our Artists. – no. V”, *Godey’s Magazine and Lady’s Book*, XXXIII (Dec. 1846): 250. This essay also appeared in Tuckerman, *Artist-Life: or Sketches of American Painters* (New York: D. Appleton & Company, 1847), 202–214; and with additional material in Tuckerman, *Book of the Artists* (New York: G. P. Putnam & Son, 1867), 424–429.

[7] Robert E. Bieder, *Science Encounters the Indian*, *1820–1880: The Early Years of American Ethnology* (Norman: University of Oklahoma Press, 1986), 6; Ray Allen Billington, *Land of Savagery*, *Land of Promise: The European Image of the American Frontier* (New York: W. W. Norton & Company, 1981), 1–25.

cultural, biological, and cartographic information that poured into European centers of learning during what historian William H. Goetzmann has called "the second great age of discovery", an age in which the great French historian, Fernand Braudel, concluded that "the voyages around the world had no other goal than to obtain new information about geography, the natural world, and the mores of different peoples". It culminated in the most challenging scientific question of the day: the origin, or origins, of the different races[8].

Professor Johann Friedrich Blumenbach (1752–1840) of the University of Göttingen, one of the greatest German naturalists of his day and the founder of scientific anthropology, continued Buffon's line of thought. Theorizing that all people sprang from a single creation and are biologically equal, he, too, reasoned that differences in cultures must be due to the natural environment – climate, habitat, means of subsistence, and diet – rather than inherent racial characteristics. If the environment were responsible for these differences, which Blumenbach and others perceived as degenerations from original people who lived near the Caspian Sea, it followed that it must be thoroughly documented and studied intensely through observations, collections, and drawings. In his *On the Natural Varieties of Mankind* (third edition, 1795), Blumenbach, who evolved his thesis as evidence accumulated, described his examination of eighty-two skulls and numerous artists' portraits of various peoples. From them he derived five basic races – Mongolian, American, Caucasian, Malayan, and Ethiopian – concluding that the Caucasian cranium was the most beautiful and symmetrical and, therefore, the original "from which, as from a mean and primeval type, the others diverge…". But the variety of races discovered by the likes of British Captain James Cook, some of whose collections were now stored in the Göttingen museum, raised serious questions about this theory. Were the primitive peoples of Africa, the South Seas, and America from this same racial stock as Europeans?[9]. Did differences in the environment explain their diversity, or did they spring from several different creations?

Not everyone agreed that Blumenbach was even on the right track. Among the polygenists were Voltaire and Scottish philosopher Lord Henry Homes Kames, who suggested, in his *Sketches of the History of Man* (1774), what many saw as an anti-Biblical idea that racial differences could only be accounted for by separate creations. Others doubted that environmentalism alone could explain the different races, claiming that such distinctions were innate – and that Africans and Indians were inferior to all others. Several Americans, the Rev. Samuel Stanhope Smith, Albert Gallatin, and Samuel G. Morton among them, also researched the topic, but from different points of view: Smith felt that classifying the races was "a useless labor" because it was probably impossible. Gallatin, the former Secretary of the Treasury under President Jefferson, approached the problem from the perspective of Indian languages, and Dr. Morton, a Philadelphia Quaker, collected and studied their skulls and published the results in his widely read *Crania Americana*[10]. Smith and Gallatin felt that all men were of one species, while Morton posited, to the benefit of the relatively new practice of phrenology, that each race possessed a different but characteristic – and therefore identifiable – cranium, which, to him, suggested the possibility of separate creations. These questions were important because the answer held not only scientific but theological and political implications as well: would this new science uphold or deny the Christian belief in the descent of all people from Adam? Would it provide evidence that people of color were inherently inferior to the white race? Would it materially inform the relationship that colonial powers have with indigenous people?[11].

---

[8] William H. Goetzmann, *New Lands*, *New Men: America and the Second Great Age of Discovery* (Austin: Texas State Historical Association, 1995), Braudel quotation, 1; John C. Greene, *The Death of Adam: Evolution and Its Impact on Western Thought* (Ames: Iowa State University Press, 1959), 221–247; and Honour, *The European Vision of America*.

[9] Greene, *Death of Adam*, 222, 224 (quote); Bieder, *Science Encounters the Indian*, 61. Göttingen purchased a large collection of Cook materials from the London dealer George Humphrey, who acquired them directly from various members of the crew. See Adrienne L. Kaeppler, "Tracing the History of Hawaiian Cook Voyage Artefacts in the Museum of Mankind", in *Captain Cook and the South Pacific* (London: British Museum, Yearbook 3, 1979), 169. Banks also loaned Blumenbach materials from Cook's expeditions during their lengthy correspondence. See John Gascoigne, *Joseph Banks and the English Enlightenment: Useful Knowledge and Polite Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 149–158; Arthur Keith, "Blumenbach's Centenary", *Man*, 40 (June 1940): 82–85; and Londa Schiebinger, "The Anatomy of Difference: Race and Sex in Eighteenth-Century Science", *Eighteenth-Century Studies*, 23 (Summer 1990): 387–405.

[10] See Greene, *Death of Adam*, 222; Albert Gallatin, "A Synopsis of the Indian Tribes of North America", *Transactions and Collections of the American Antiquarian Society*, II (1836): 1–422; and Samuel G. Morton, *Crania Americana; or*, *A Comparative View of the Skulls of Various Aboriginal Nations of North and South America*, *to which is Prefixed an Essay on the Varieties of the Human Species* (Philadelphia: N.P., 1839).

[11] Bieder, *Science Encounters the Indian*, has chapters on both Gallatin and Morton. See p. 16–103. See also John S. Michael, "A New Look at Morton's Craniological Research", *Current Anthropology*, 29 (Apr. 1988): 349–354; and Reginald Horseman, "Scientific Racism and the American Indian in the Mid-Nineteenth Century", *American Quarterly*, 27 (May 1975): 152–168.

In his attempt to answer these questions, Blumenbach emphasized to his students the importance of obtaining documented observations and collections from distant lands. “Apodemics”, or the art of traveling, was one of the courses offered at Göttingen, the goal of which was “to make travel a method for the disciplined, systematic gathering of knowledge, which was achieved by organizing all aspects into categories”, and he dispatched his students around the world in search of evidence[12]. By following his teachings, derived from Francis Bacon, Isaac Newton, John Locke, and others – that knowledge could be gained from a disciplined observation of the physical world, careful description, and orderly classification – they eagerly added to the university’s collections and to the world of knowledge. Ideally, the Newtonian philosophy of the “world machine, running according to law”, would now be reconciled with the Lockian model of discovering natural law by gathering facts and organizing them in an orderly manner.[13]

Maximilian, Prince zu Wied-Neuwied (1782–1867) (Fig. 1), was one of those Blumenbach-inspired students who, who set out in May 1832 with artist Karl Bodmer to seek answers to these troubling questions. Born in 1782, the eighth of ten children, Maximilian had been a student of natural science from his youth and had pursued the field, interrupted only by military service (when he fought at Waterloo), throughout his life. He was the younger brother of Johann Karl August, 3rd Prince zu Wied (1779–1812), grandfather of Princess, later Queen Elizabeth of Romania, married in 1869 to Prince Carol I, ruling price (1866–1881) and king (1881–1914) of Romania. Consequently, Maximilian was the queen’s paternal uncle. He adopted the Neoclassical ideal of rationalistic empiricism as the basis for the study of man but was also inspired by the protean Romantic figure of Alexander von Humboldt, another Blumenbach student, who had transformed the new field of geography with his 1799–1804 trip to Latin America and the resulting series of thirty publications over the next twenty-five years. Following Humboldt’s example, Maximilian became one of the first non-Portuguese admitted to explore the Brazilian jungles in 1815–1817, then presented his documented evidence to the world of science with a comprehensive two-volume report, *Travels in Brazil in the Years 1815*, *1816*, *1817* (1820–21), including prints made after his own drawings in an accompanying Atlas[14].

By publishing his findings, Maximilian joined other naturalists who shared their research with the scientific world by means of beautifully illustrated, documentary accounts of their expeditions. The great illustrated book had been the preferred method of preserving and transmitting scientific information ever since the sixteenth century, and his book found its place among the great works by Theodore De Bry, *Brevis narratio eorvm qvae in Florida Americae provicia Gallis acciderunt*, *secunda in illam nauigatione*, *duce Renato de Laudoniere...* (Frankfurt, 1591); Mark Catesby, *Natural History of Carolina*, *Florida*, *and the Bahama Islands* (2 vols.; London, 1731–1754); James Cook and James King, *A Voyage to the Pacific Ocean Undertaken by Command of His Majesty*, *for Making Discoveries in the Northern Hemisphere* (4 vols.; London, 1784); and Baron Alexander von Humboldt’s *Essai Politique sur le Royaume de la Nouvelle-Espagne* (4 vols.; Paris, 1811) and *Researches*, *Concerning the Institutions and Monuments of the Ancient Inhabitants of America…* (London, 1814); among others[15].

As his work on the Brazilian expedition gradually came to a close in 1830, Maximilian shared with a colleague his “thoughts of another journey…, and I am thinking strongly of northern America. Which region of this interesting land? I think the interior regions of the Missouri would be highly interesting because of its tribes”. He also thought about going to “the southern regions, particularly Louisiana or New Mexico”, or perhaps even Mexico. He probably chose the Missouri because “Little… has yet been done towards a clear and vivid description of the natural scenery of North America”; the “rude, primitive character of the natural face of North America, and its aboriginal population… those cheerless, desolate prairies, the western

---

Phrenology was a popular but controversial belief. See, for example, George Combe, “Combe on Phrenology, Number VII”, *Southern Literary Messenger*, 5 (Dec. 1839): 810–813; J. S. Allen, “Phrenology Examined”, *Southern Literary Messenger*, 12 (May 1846): 267–277; and Dr. Thomson, “Phrenology”, *Ladies’ Repository*, 1 (Dec. 1841): 361–367.

[12] Joseph C. Porter, “Marvelous Figures, Astonished Travelers: The Montana Expedition of Maximilian, Price of Wied”, *Montana*, *the Magazine of Western History*, 41 (Autumn 1991): 40. See also Pär Eliasson, *Platsens blick: Vetenskapsakademien och den naturalhistoriska resan 1790–1840*, Idéhistorisk skrifter 29 (Umeå: Inst. för Historiska Studier, Umeå Univ., 1999), esp. chapter two (quotation from English summary on Internet at http://www.cfvh.kva.se/abstr16.html).

[13] Brooke Hindle, *The Pursuit of Science in Revolutionary America*, *1735–1789* (Chapel Hill: Published for the Institute of Early American History and Culture, Williamsburg, by the University of North Carolina Press, 1956), 12.

[14] Goetzmann, *New Lands*, *New Men*, 55–56; Maximilian, Prinz zu Wied, *Reise nach Brasilien in den Jahren 1815–1817* (2 vols.; Frankfurt, a.M.: Broner, 1820–1821), translated into one volume in English cited above. Maximilian also published *Abbildungen zur Naturgeschichte Brasiliens* (Weimar: n.p., 1822).

[15] Thwaites (ed.), *Early Western Travels*, XXII: 27; Honour, *European Vision of America*, 1.

boundary of which is formed by the snow-covered chain of the Rocky Mountains… where many of the aborigines still enjoy a peaceful abode…”. As he made his decision, the questions raised by his mentor, Blumenbach, were never far from his mind. His expedition would be, in the words of art historian Barbara Maria Stafford, “carried out for a purpose”, chief of which was to address the most pertinent question confronting the natural history community of his day, the origin of the races[16].



Fig. 1. Prince Maximilian zu Wien-Neuwied, lithograph by. H. Meyer.

Having failed to create a satisfactory visual record of his Brazilian trip, Maximilian realized that he would have to employ a professional artist this time. The rudimentary sketches that he had made in Brazil, charming as they were, had to be redrawn for publication by his art-trained brother, Carl, and sister, Luise, yet were still found wanting by Humboldt, who, like Blumenbach, insisted on precise delineations of native peoples and their environment for his research. Blumenbach had acknowledged the importance of pictures to his work when he wrote to thank Sir Joseph Banks, the naturalist on Captain Cook’s first expedition, for “the unrestricted use of all the collections of treasures relating to the study of Anthropology, in which your library abounds; I mean the pictures, and the drawings and c. taken by the best artists from life itself”. On another occasion, he thanked Banks for permitting him “the perusal of your inestimable portfolios of drawings of the South Sea curiosities & even the copying of many of them…”[17].

Pictures were required for a number of reasons, but their use goes beyond what one might think of today to include the popular Enlightenment pseudo-science of physiognomy, which, as practiced by one of its most famous adherents, Johann Caspar Lavater of Zurich, held that a judicious physiognomist could

[16] Maximilian to Karl Friedrich Philipp von Martius, Feb. 26, 1830, in Bayrische Staatsbibliothek, Munich, and Maximilian to Heinrich Rudolf Schinz, Mar. 1, 1832, in Zentral-bibliothek Zürich, as quoted in William J. Orr, “Karl Bodmer: The Artist’s Life”, in *Karl Bodmer’s America*, 352; Thwaites (ed.), *Early Western Travels*, XXII: 25–26; Stafford, *Voyage into Substance*, xix.

[17] Goetzmann, “The Man Who Stopped to Paint America”, in *Karl Bodmer’s America* (Lincoln: Joslyn Art Museum & University of Nebraska Press, 1984), 6; Johann Friedrich Blumenbach, “Introductory Letter to Sir Joseph Banks”, in *The Anthropological Treatises of Johann Friedrich Blumenbach*, trans. and ed. by Thomas Bendyshe (London: Longman, Green, Longman, Roberts, & Green, 1865), 149 (quote); Blumenbach to Banks, Mar. 10, 1794, in the British Library, Additional MSS, quoted in Gascoigne, *Joseph Banks and the English Enlightenment*, 153 (second quote).

divine a person's character from his or her facial features. "There are" I say, "in the exterior of man many things not susceptible to disguise", Lavater wrote in one of his best known works, *Essays on Physiognomy*, "and these very things are certain indications of an internal character". Where is the man, for example, who can at pleasure influence his body system? who can present his forehead in the form of an arch, when it is naturally flat, or render it uneven and angular when it is naturally regular". Lavater claimed that careful study of one profile "announces a higher degree of intelligence and activity", while another has in it "the power neither of education nor circumstances, to unite with that face… sagacity or exquisite sense; and it is absolutely incompatible with Philosophy and Poetry, with the talents of the Politician, or the heroism of the soldier". Lavater's concept of physiognomy became well known throughout Europe; perhaps so well known that even a young man such as Karl Bodmer would have known of it. But whether one accepts any element of physiognomy is not the point; the point is that the practice required the most accurate portraits that one could acquire[18].

Ever since his trip, for example, Humboldt had called for an artist who could do justice to America. Now Maximilian had that opportunity, for which he sought a "landscape painter" who could "also… depict figures correctly and accurately, especially the Indians", but one "who would not be too much of a burden on my pocketbook…". This concession on Maximilian's part recognized the importance of the illustration to scientific endeavor – "the descriptive word wedded to accurate image", an undertaking, says Stafford, "whose very existence and popularity is based on an ardent yearning for facts rather than fictions". In this, Bacon's ideal that our trained senses can provide a replica of the real world "elevated [art] to the task of picturing reality"[19].

The prince probably met Karl Bodmer (1809–1893) (Fig. 2) near the Wied ancestral estate on the Rhine. The twenty-three year old artist, trained by his material uncle, an itinerant Swiss landscape painter, had settled into a career painting views along the Rhine and Moselle rivers that his older brother engraved. It was probably there that Maximilian first saw his work and offered him the opportunity to travel to America for two years as a salaried artist. They signed a contract in April 1832 and, accompanied by the prince's servant and hunter, David Driedoppel, who had also accompanied the Prince to Brazil, departed for American aboard the packet *Janus* from Helvoetsluys, near Rotterdam, on May 17[20].

Bodmer realized the intensity of Maximilian's effort in their first encounter with Indians in St. Louis in March 1833. Chief Keokuk had led a band of Sauks and Foxes into the city to appeal to Superintendent of Indian Affairs William Clark for the life of their friend, Black Hawk, who had been imprisoned at nearby Jefferson Barracks for his role in what was known as Black Hawk's War. Surprised at their appearance, Maximilian immediately noted "their great affinity to the Brazilians" and concluded, "I cannot hesitate to consider them as belonging to the same race". Then, while Bodmer sketched their portraits, he made several pages of notes as to their appearance: "stout, well formed men, many of them above the middle size, broad shouldered, muscular and brawny". He also carefully described their facial features: cheek, jaw, eyes ("animated and fiery, and especially in youth"), forehead, teeth, nose, lips, hair, skin. He also recorded differences[21].

Bodmer later wrote that his "lack of expertise" in such situations had forced him "to copy with unusual eagerness and attention every aspect realistically… in an almost ridiculously fussy manner but also with as much authenticity and truth". Maximilian, too, was pleased with both the character and the ability of his artist assistant[22]. And the vivid, exotic, and stunningly detailed watercolor portraits and resulting engraving of Massika and Wakusásse (Fig. 3), two of those who visited St. Louis, illustrate the success of his efforts. For the three Europeans, this was just the beginning of thirteen months of close observation, extensive note-taking, collecting, and documentation among the Native Americans of the Great Plains.

---

[18] Johann Caspar Lavater, *Essays on Physiognomy, Designed to Promote the Knowledge and the Love of Mankind.* Trans. by Henry Hunter (3 vols.; London: John Murray, H. Hunter and T. Holloway, 1789–98), II: quotations on p. 12, 27, and 35. See also Joan K. Stemmler, "The Physiognomical Portraits of Johann Caspar Lavater", *Art Bulletin*, LXXV (Mar. 1993): 151, 152 (Stafford quote).

[19] Humbold apparently felt that German artist Johan Moritz Rugendas (1802–1858), who painted in both South America and Mexico, provided the kinds of pictures that he called for. See Renate Löschner and Xavier Moyssen, *El México luminoso de Rugendas* (México: Edición Privada de Cartón y Papel de México, S.A. de C.V., 1985), 13–14, 24–28, 96–102; and Maximilian to Martius, Feb. 26, 1830, quoted in Orr, "Bodmer", in *Karl Bodmer's America*, 352 (quote); and Stafford, *Voyage into Substance*, xx, 445 (quote).

[20] Orr, "Bodmer", 351, 353.

[21] Thwaites (ed.), *Early Western Travels*, XXII: 217–220, 218 (quote).

[22] Bodmer to Maximilian, July 18, 1840, Maximilian-Bodmer Collection, Joslyn Art Museum, Durham Center for Western Studies. Unless otherwise noted, all the manuscripts cited in this essay come from this collection. See also Orr, "Bodmer", 354.

Fig. 2. Karl Bodmer in his later years, 1877, Wikimedia Commons.



Maximilian and Bodmer departed St. Louis on the American Fur Company steamboat *Yellow Stone* on April 10. They steamed up the Missouri, the longest river in the United States, past Cantonment Leavenworth (just above present-day Kansas City), Bellevue (near present-day Omaha), Sioux Agency near the mouth of the White River, Fort Pierre (in the present state of South Dakota), Fort Clark, and Fort Union (both in the present state of North Dakota), the farthest up the river that the steamboats could go. There they switched to a keelboat for the month-long trip to Fort McKenzie, which cost Maximilian a number of his hard-won specimens. Because he had collected too many items, he did not have room for everything in his cabin and had to leave many articles on deck. The "rude" crew probably resented having to push those specimens up the river along with everything else on the keelboat and threw many of them in the river during the night. Arriving on August 9, Maximilian and Bodmer had traveled more than 3,000 miles by the river[23].

Remaining at Fort MacKenzie for more than a month, Bodmer sketched the portraits of the leading men of three different Blackfeet bands camped around the post, while Maximilian interviewed the sitters, took notes, and traded for and purchased artifacts to take back to Germany as a part of his collection. The dapper Bodmer, who often carried a parasol with him as protection against the harsh western sun, gradually improved his techniques for convincing the Indians to pose for him, sometimes for a full day or more[24]. The aesthetically inclined were often fascinated with his pictures, which were so different from their own art. Others were transfixed by his small music box, thinking that there was a "little spirit" inside, or the different European toys that he had brought along for that purpose[25].

Aware of increasing hostilities among the Indians around the fort, they were, nonetheless, surprised to be awakened by gunshots on the morning of August 28. They rushed to the palisade to see that a party of perhaps 600 Assiniboins and Crees had attacked the Blackfeet camped around the fort (Fig. 4). When the whites joined in the battle, the attackers retreated to a nearby hill to ponder their next move. Maximilian was fascinated:

> From the place where the range of hills turns to the Missouri, more and more Blackfeet continued to arrive. They came galloping in groups, from three to twenty together, their horses covered with foam, and they themselves in their finest apparel, with all kinds of ornaments and arms, bows and quivers on their backs, guns in their hands, furnished with

[23] For an account of the trip, see Goetzmann, "The Man Who Stopped to Paint America", 8–11; Thwaites (ed.), *Early Western Travels*, XXIII: 58.

[24] See Bodmer's self portrait with parasol in a drawing in the Newberry Library, Chicago, collection.

[25] Thwaites (ed.), *Early Western Travels*, XXIII: 160, and XXIV: 15.

their medicines, with feathers on their heads; some had splendid crowns of black and white eagles' feathers, and a large hood of feathers hanging down behind, sitting on fine panther skins lined with red; the upper part of their bodies partly naked, with a long strip of wolf's skin thrown across the shoulder, and carrying shields adorned with feathers and pieces of colored cloth. A truly original sight![26] (Fig. 5).

The Assiniboins and Crees further retreated to a nearby valley when David Mitchell, post commander, ordered his men to fire the fort's cannons, which they had not been able to use during the fight because of the proximity of friend and foe.

As the conflict drew to a close, Maximilian spotted a dead Indian with a distinctive head, which he hoped to collect for study. But by the time the Blackfeet had vented their rage on the corpses, the head was gone. The next day, an old Indian man told Maximilian that "no ball had touched him; doubtless, because Mr. Bodmer had taken his portrait a few days before", and Bodmer took advantage of the idea, convincing others to pose for him by pointing out that "none of the men whose portraits he had drawn, had been lately killed or wounded". The following day, Maximilian, surprised to see that the entire Blackfoot village had moved to the fort, directed Bodmer to sketch the more than 400 teepees around the post (Fig. 5). Under these circumstances, he soon realized that it was much too dangerous to continue his trek to the Rocky Mountains, so he had to content himself with a distant view of the first chain that he had glimpsed early in the visit[27].

One cannot help but ponder the documentary opportunity that Bodmer missed. He was one of the only pre-Civil War artists in the West who saw an Indian battle first-hand, yet there are no sketches of it among his paintings and drawings that survive. The only image that appears in the Atlas that accompanied Maximilian's book is a later studio composition, which Bodmer depicted as if he were among the combatants rather than inside the fort. It is a dramatic image, clearly showing the bravery as well as the atrocities of battle – women and children are among the dead as the Assiniboins and Crees fire into the Blackfeet teepees at point-blank range. Yet, there are so few non-Indian eye-witness pictures of an Indian battle that Bodmer's first-hand documentation of this skirmish would have been a welcome addition to the record[28].

On September 14, Maximilian's party, along with their notes, journal, paintings, artifacts, and natural history specimens, including two bears in cages, loaded all aboard a mackinaw boat for the trip from Fort McKenzie downriver to Fort Clark, where they would spend the winter. They could have stayed in the more spacious quarters at Fort Union, but Maximilian, like Catlin before him, wanted to spend time with the mysterious Mandan Indians near Fort Clark more than he wanted the comfortable quarters. These were Indians who, Catlin speculated in a popular but later discredited story, had descended from early Welshmen who, under Prince Madoc, supposedly visited America in 1170. Unlike other Indians, many of the Mandans had hazel, gray, or blue eyes; were light-complexioned; and told stories about their ancestors escaping the Flood in the "big canoe". In fact, they were related to the Sioux and had migrated from the Southeast to the Missouri River Valley about A.D. 1200. Between Catlin and Maximilian, they quickly became perhaps the best-documented tribe on the Plains[29].

Post commander James Kipp hurridly built a two-room shack for his distinguished guests, but because there was no time to properly chink the logs, the chinking froze and fell out when the temperature went below zero in one of the coldest winters on record. Although suffering, probably from scurvy, Maximilian made the most of his time among these fascinating people, and he and Bodmer produced an unparalleled record of their culture, language, and customs. Only Catlin, who visited during the summer of 1832, saw more in the form of the O-Kee-Pa ceremony[30]. Maximilian and his party finally began their return trip on April 14, 1834, after the ice had melted on the Missouri.

---

[26] Thwaites (ed.), *Early Western Travels*, XXIII: 150.

[27] Thwaites (ed.), *Early Western Travels*, XXIII: 138, 152 (quote), 156, and 160 (quote).

[28] One of the few might be Hermann Stieffel, "*Attack on General Marcy's Train*, *escordte by Comp: K 5th U.S. Infantry*, *Br. Major Brotherton commanding*, *near Pawnee – Fort Kansas*, *September 23th 1867*, in the Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Reproduced in Jonathan L. Fairbanks (ed.), *Frontier America: The Far West* (Boston: Museum of Fine Arts, 1975), 86.

[29] Thwaites (ed.), *Early Western Travels*, XXIII: 168–221; Catlin, *Letters and Notes*, 1: 93, 156–157, 206–207; P. Richard Metcalf, "Mandan Indians", in Howard R. Lamar (ed.), *The New Encyclopedia of the American West* (New Haven: Yale University Press, 1998), 674–675.

[30] For a record of Catlin's observations, see his *Letters and Notes*; *O-Kee-pa: A Religious Ceremony; and other Customs of the Mandans* (London: Trübner and Co., 1867); and *Folium Reservatum* (published by Catlin in 1867, reprinted by Osiris of Montreal in 1974).



Fig. 3. Massika, Sauk Indian and Wakusasse, Musquake Indian, Wikimedia Commons.



Fig. 5. Blackfoot Indian on Horse-Back, Wikimedia Commons.

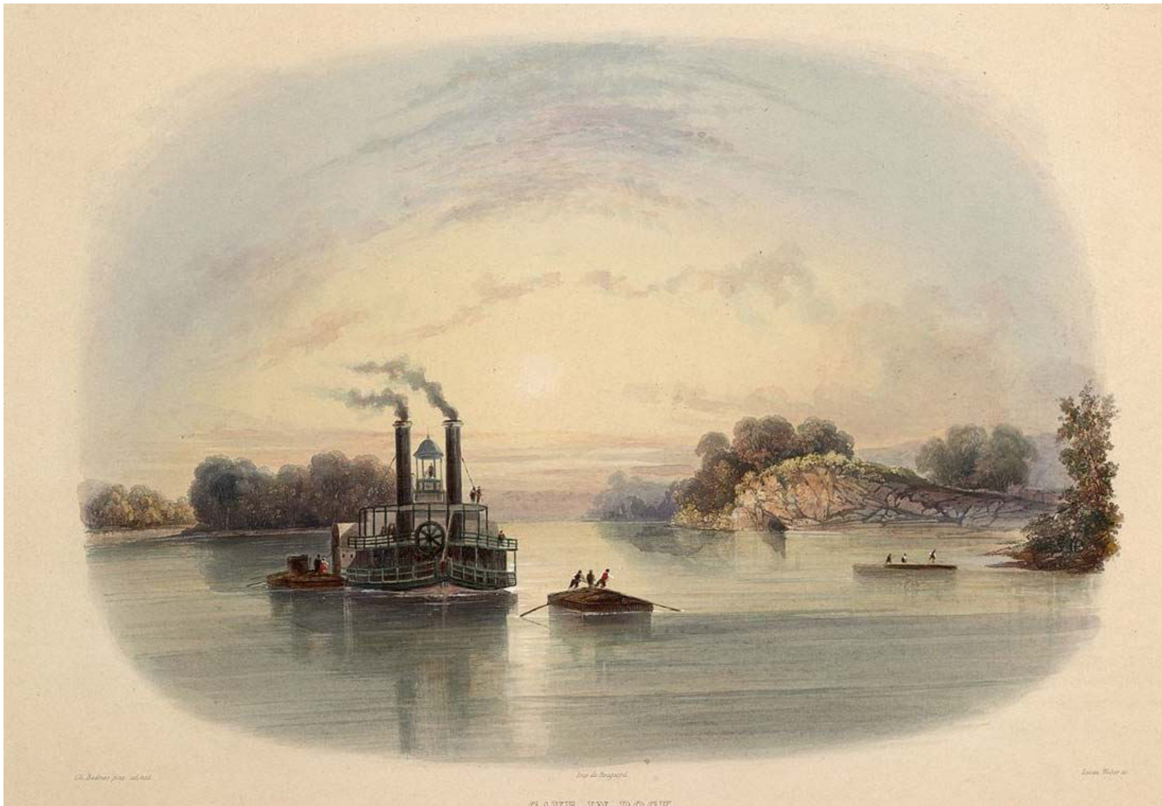


Fig. 6. Cave-in-Rock, Wikimedia Commons.



Fig. 7. Fort Clark on the Missouri, Wikimedia Commons.



Fig. 4. Assiniboin and Cree Warriors attack on Blackfoot at Fort MacKenzie, Wikimedia Commons.

Although Maximilian was clearly an Enlightenment figure, the adventuresomeness and curiosity of the Romantic is apparent at the very core of his endeavor as he and Bodmer faced dangers in pursuit of the unknown. Maximilian did not underplay the anticipated hardships when he recruited the elegant Bodmer to accompany him, but he probably did not emphasize the potential life-threatening dangers either: the certainty of being cut off from the city centers, much less Europe, for months at a time; the possibility of sickness far from even the most primitive medical care. Indeed, Maximilian faced serious illnesses on two different occasions: during the winter of 1832–33 at New Harmony, Indiana, when he came down with a "serious indisposition, nearly resembling cholera", and during the winter of 1833–34 at Fort Clark when "a violent fever succeeded, with great weakness, and, having neither medical advice nor suitable remedies, my situation became daily more helpless and distressing, as there was nobody who had any knowledge of this disorder"[31].

Maximilian's choice of steamboat travel up the Missouri rather than accompany Captain William Drummond Stewart, a Scottish adventurer, overland to the Rocky Mountains, might have made the travel more comfortable, but no less dangerous. Boats caught fire, snagged, exploded, or were swamped in the Missouri's swift eddies. Maximilian narrowly escaped injury when a large branch of a partially submerged tree crashed into his cabin, where it "carried away part of the door case, and then broke off, and was left on the floor…". "One might have been crushed in bed", he pondered[32].

And, of course, the Indians themselves sometimes proved to be a danger. As the party proceeded up the river on the keelboat *Flora* to Fort McKenzie, they encountered a huge camp of Gros Ventres. Some Indians swam to the boat, while others waited on the shore. The keelboat was so slow that it could not escape them, so the captain invited the chiefs on board to smoke. "We were now entirely in the power of these people", Maximilian realized, "and had every reason to fear the vengeance" of one of the chiefs who had been thrown out of Fort McKenzie several years before. Later, after witnessing a group of Assiniboins and Crees attacking a camp of Blackfeet that had settled around Fort McKenzie, Maximilian concluded that they could go no farther and stopped short of his goal – the Rocky Mountains. He and Bodmer might easily have

[31] Thwaites (ed.), *Early Western Travels*, XXII: 185–186; XXIV: 75.

[32] Thwaites (ed.), *Early Western Travels*, XXII: 231, 255; Hiram Martin Chittenden, *History of Early Steamboat Navigation on the Missouri River: Life and Adventures of Joseph La Barage* (2 vols.; New York: Francis P. Harper, 1903), I: 122–23, 124–25, 164; II: 285, 385, 394, 421; and Donald Jackson, *Voyages of the Steamboat Yellow Stone* (New York: Ticknor & Fields, 1985), 112.

found themselves in similar circumstances to those of the later German artist and writer Balduin Möllhausen, who, during a trip with Duke Paul of Würtemberg to Fort Laramie in the winter of 1851, was harassed and robbed by Pawnees and left sick, alone and daily threatened by wolves. After more than two weeks, he was finally rescued by a group of friendly Ottoes[33].

The starkness of the *Mauvaises Terres* (the badlands) apparently depressed Maximilian so much that he had a difficult time working on the book when he returned home. "The mountains continued to increase in height; they were more and more naked and sterile; their colour was whitish-grey, grey-brown, often spotted with white, the upper part disposed in horizontal strata, or in narrow stripes…", he noted. Further up the river there were more "rude, naked mountains…" then, "two white mountain castles… [that] when seen from a distance, so perfectly resembled buildings raised by art, that we were deceived by them, till we were assured of our error". As Maximilian and Bodmer prepared to spend the winter of 1833–34 at Fort Clark, so they could observe and study the Mandan Indians, they found the region around the post "desolate and deserted". Fresh scaffoldings denoted recent deaths among the Indians, while the living were reduced to dragging dead dogs by a strap through the woods, apparently as bait to catch wolves or foxes. Maximilian and Bodmer suffered intensely from the cold because the structure that the post factor had built for them had been hastily chinked with clay, which froze and cracked when the temperature dropped, permitting the "bleak wind" to penetrate on all sides[34].

Bodmer's images, too, partake of romanticism, even when, as in most cases, they are clearly scientific specimens, precisely and carefully painted against a white background – just as Audubon painted his birds. In addition to being meticulous, however, these portraits also captured the individualism, the humanity of the Indians – and, one might argue, the character of the animals, too, as Lavater explained – in such a way that they could be easily recognized. The critic for the *Journal des Debats* said that he recognized Indians who visited the French court from Bodmer's portraits, and Smithsonian anthropologist and historian John C. Ewers told a compelling story about an incident that occurred early in his career, during the 1940s, when an aged Blood Indian named Weasel Tail, recognized Bodmer's portrait of Stomíck-Sosáck (Bull's Back Fat) because he had known Stomíck-Sosáck's son[35].

Bodmer's lush landscapes suggest the aggressive westward movement of the Americans in scenes such as the *Forest Scene on the Tobihanna*, *Alleghany Mountains*, with the road and cabins penetrating the dense forest; *View of Mauch-Chunk (Pennsylvania)*, which, Maximilian pointed out, had "sprung up since the discovery of the very rich coal mines in the vicinity", becoming the classic illustration of the "machine in the garden"; and *Cave-in-Rock*, *View on the Ohio* (Fig. 6), with the steamboat puffing down the virgin river[36]. Like other Romantic artists, he saw classical structures in nature, and depicted them in engravings such as *The White Castles on the Upper Missouri*. And in pictures such as *Fort Clark on the Missouri (February 1834)* (Fig. 7) and *Fort Union on the Missouri* he showed the white man's encroachment into what appears to be pristine nature.

His landscapes also record his (and Maximilian's) encounter with the sublime American wilderness at its height – from the *Forest Scene on the Lehigh (Pennsylvania)*, which even Maximilian described as "wild and picturesque", to the *Mouth of Fox River (Indiana)* near New Harmony, to the *View of the Rocky Mountains* with a band of Indians in the foreground and a village in the left middle ground. Maximilian had seen the beginnings of the Rockies, but had to turn back because of the threat of hostilities[37].

Maximilian had begun work on the results of his Brazilian trip immediately upon his return, but distilling his American expedition took more time. Whether he had not fully recovered from his near-fatal bout with scurvy at Fort Clark, or the rigors of the lengthy trip upon his fifty-one year old body, or had

[33] Thwaites (ed.), *Early Western Travels*, XXIII: 72; Preston Albert Barba, *Balduin Möllhausen*, *the German Cooper* (Philadelphia: University of Pennsylvania, Americana Germanica, vol. 17, 1914), 40–41.

[34] Thwaites (ed.), *Early Western Travels*, XXIII: 52–54, XXIV: 12, 14, 15.

[35] Bodmer wrote Maximilian, July 7, 1838, that he needed a picture of the grizzly bear that would show its "character". Lavater also believed that physiognomy would also reveal the character of animals. See Lavater, *Essays on Physiognomy*, which includes engravings of animals as well as humans to illustrate his discussion. Donné, "Les Sauvages du Missouri"; John C. Ewers, "An Appreciation of Karl Bodmer's Pictures of Indians", in John C. Ewers, et al., *Views of a Vanishing Frontier* (Omaha: Center for Western Studies, Joslyn Art Museum, 1984), 92.

[36] Thwaites (ed.), *Early Western Travels*, XXII: 119 (Maximilian quotation). The classic statement is Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America* (New York: Oxford University Press, 1964).

[37] Thwaites (ed.), *Early Western Travels*, XXII: 118 (Maximilian quotation), XXIII: 138.

momentarily succumbed to depression – he found Americans rude and uncultured, and the climate harsh, all of which might have dampened his enthusiasm. "I could not help making comparisons with my journeys on the Brazilian rivers", he wrote.

> There, where nature is so infinitely rich and grand, I heard, from the lofty, thick, primeval forests on the banks of the rivers, the varied voices of the parrots, the macaws, and many other birds, as well as of the monkeys, and other creatures; while here, the silence of the bare, dead, lonely wilderness is but seldom interrupted by the howling of the wolves, the bellowing of the buffaloes, or the screaming of the crows… These plains, which are dry in summer, and frozen in winter, have certainly much resemblance, in many of their features, with the African deserts[38].

He was further discouraged when he learned that in 1834 most of his massive natural history and ethnographic collections had been lost when the steamer *Assiniboine* had exploded and sank on a trip down the Missouri. Nor could he have been much encouraged when he lent Bodmer's paintings for the Salon of 1836 exhibition at the Royal Academy in Paris, only to have the reviewer for *L'Artiste* damn them with faint praise: "the *Indian characters* of M. Bodmer have excited our curiosity thanks to the bizarreness of their garb, and we must at least thank the designer for the kind of artlessness with which he has collected the details of this savage attire"[39]. Obviously the most beautiful and meticulous watercolors ever done of the Plains Indians were not considered high art in a society used to the stunning and Romantic paintings of Delacroix and Ingres, and Bodmer's later addition of elements of the picturesque and the Romantic to the finished Atlas might have been an attempt to address some of these concerns. For example, several of the engraved landscapes are more studied and precise than the original drawings or watercolors, as in *Fort Pierre on the Missouri* (Fig. 8), *Fort Union on the Missouri*; and *Junction of the Yellow Stone River with the Missouri*, where the addition of the engraved lines seems to add welcome detail compared to the finished watercolor.



Fig. 8. Fort Pierre and the Adjacent Prairie, Wikimedia Commons.

[38] Thwaites (ed.), *Early Western Travels*, XXIII: 42.
[39] "Salon de 1836", *L'Artiste*, 9 (1836): 170.

Perhaps the best examples, however, are the entirely new compositions that Bodmer created in his Paris studio: *Bison-Dance of the Mandan Indians in Front of Their Medicine Lodge in Mih-Tutta-Hankush* (Fig. 9), *Fort MacKenzie August 28*, *1833*, and *The Travellers Meeting with Minatarre Indians. Near Fort Clark* (Fig. 10). In *The Travellers*, Bodmer confronts the trio of Europeans with "the character of the Indians truly and without exaggeration", from the "noble savage" to the curious and the almost comic (the plumed high-hat)[40]. *Bison-Dance* and *Fort MacKenzie* are true departures in which Bodmer casts his lot with Romantics who wanted to know how the dance or the battle felt, rather than the Neoclassicists who preferred the information conveyed in the almost cartographic approach of artists such as Louis-François Lejeune, who laid out the battle before the viewer as if they were creating a map of the terrain. In both cases, Bodmer places the viewer in the midst of action, confronting them with the barbaric and colorful, with danger in the case of *Fort MacKenzie* and fearsome savagery in the other. These are the only prints in the Atlas in which Bodmer approaches the fury and emotion that the French writer George Sand felt as she witnessed the scalp dance as performed by Catlin's visiting troupe of Indians:

> A kind of delirious rage seemed to transport them; raucous cries, barks, roars, shrill whistles and the war-cry which the Indian makes by putting his fingers on his lips and which uttered far off in the deserts freezes the strayed traveler with fear, interrupted the song creating an infernal concert. A cold sweat came over me; I believed I was witnessing the real scalping of some vanquished enemy or some still more horrible torture. Of all that was in front of me I saw nothing but the redoubtable actors and my imagination placed them in their true setting, under ancient trees by the light of a fire burning the flesh of the victims, far from all human help: for these were not men that I saw but demons of the desert, more dangerous and implacable than wolves or bears among whom I would gladly have sought refuge[41].

Maximilian finally realized that in his careful observations and the more than four hundred of Bodmer's vivid and exotic watercolors and sketches he possessed a priceless cache of ethnographic and historical information that would add much to the scientific literature about North America, and he set about producing one of the last of the great illustrated books of the Enlightenment as well as a thoroughly Romantic document of his North American expedition. His publishers would have preferred a light travel journal, illustrated with a few lithographs, but Maximilian (with Bodmer's encouragement) remained true to his purpose and planned a multi-volume work accompanied by a deluxe Atlas containing the finest engravings that Paris craftsmen could produce. As a result, he had to do it at his own expense and without any government assistance, unlike most such books published at this time[42]. He first organized his field notes and wrote a three-volume journal of the expedition as the basis for his shorter, two-volume *Reise in das innere Nord-America in den Jahren 1832 bis 1834*, which Jakob Hölscher of Koblenz began issuing serially beginning in 1839 (Fig. 11). Hölscher, who had published several of Bodmer's landscape albums, printed the German edition and handled the subscriptions, and Maximilian contracted with Bodmer to oversee production of the engravings in Paris and to arrange for translation, publication, and sales in France and England. The artist received a monthly stipend plus travel expenses and, if the work showed a profit, he would receive two-thirds of it[43].

Bodmer might have chosen the less expensive method of lithography for the reproductions, but he wanted the finest quality that could be achieved, despite the cost, something similar to what London engraver Robert Havell, Jr., was accomplishing for the ornithologist and naturalist John James Audubon in the magnificent *Birds of America*[44]. Probably because he had been trained as an engraver, Bodmer chose the same copperplate aquatint engraving technique that Havell had used and immediately signed up some twenty of the best engravers and printers to produce the plates for the Atlas.

---

[40] Bodmer to Maximilian, July 18, 1840. There are sketches of the village in Bodmer's work, but nothing that could be considered a prototype for the print.

[41] See Susan Locke Siegfried, "Naked History: The Rhetoric of Military Painting in Postrevolutionary France", *Art Bulletin*, LXXV (June 1993): 235–239, for a comparison of these methods of painting battles. See also Honour, *European Vision of America*, text to accompany catalogue entry 298 (quote).

[42] See Ron Tyler, "Illustrated Government Publications Related to the American West, 1843–1863", in Edward C. Carter II (ed.), *Surveying the Record: North American Scientific Exploration to 1830* (Philadelphia: American Philosophical Society, 1999), 147–172.

[43] Contract, Nov. 7, 1836.

[44] Audubon's work, which Havell completed in 1839, was even larger: 435 double elephant (39 ½ by 26 ½ in.) size plates. See Waldemar H. Fries, *The Double Elephant Folio: The Story of Audubon's Birds of America* (Chicago: American Library Association, 1973).



Fig. 9. Bison-Dance of the Mandan Indians in Front of Their Medicine Lodge, in Mih-Tutta-Hankush, Wikimedia Commons.



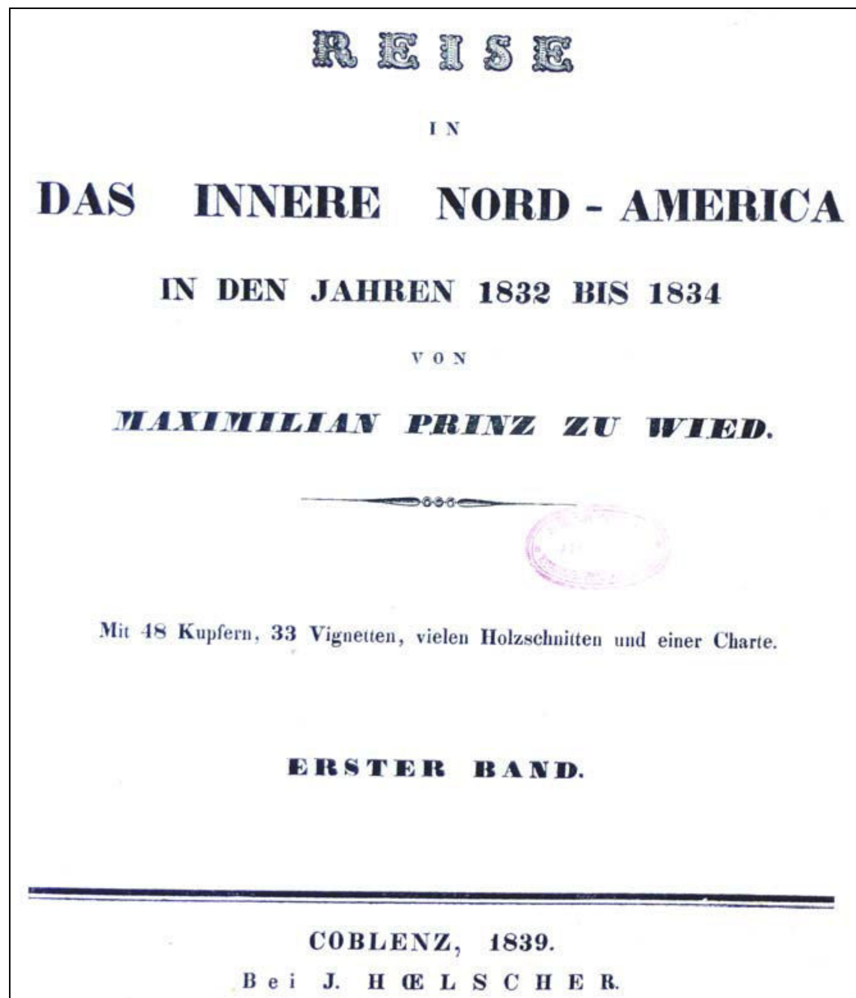
Fig. 10. The Travellers Meeting with Minatarre Indians, Near Fort Clark, Wikimedia Commons.



Fig. 12. Péhriska-Rúhpa, A Minataree or Big Bellied Indian, Wikimedia Commons.



Fig. 13. Mato-Tope, A Mandan Chief, Wikimedia Commons.



REISE

IN

DAS INNERE NORD - AMERICA

IN DEN JAHREN 1832 BIS 1834

VON

MAXIMILIAN PRINZ ZU WIED.

Mit 48 Kupfern, 33 Vignetten, vielen Holzschnitten und einer Charte.

ERSTER BAND.

COBLENZ, 1839.

Bei J. HŒLSCHER.

Fig. 11. Title page of *Reise in das innere Nord-America in den Jahren 1832 bis 1834*, Library of the Romanian Academy.

Maximilian had been a demanding patron while on the trip and did not relax his control during the transition from watercolor to print. Bodmer sent him proofs of each state of the prints and discussed tentative changes with him in detail. The whole process was complicated, time-consuming, and, therefore, expensive, requiring preliminary drawings followed by trial proofs followed by additional etchings and more proofs. On one occasion, Maximilian required Bodmer to re-engrave the striking portrait of "Pehriska-Ruhpa with the war bonnet". On another, the engraver lost Bodmer's sketch of an Indian he called Watapinat, about whom Maximilian had written in the prospectus and the text. Bodmer's suggestion that no one would know if he substituted the portrait of another Indian without changing the name, which would save further time and expense, was a fundamental misunderstanding of Maximilian's desire for utmost accuracy throughout the book, and the portrait of Wakusásse, with the correct caption, was used instead[45].

Maximilian sometimes challenged Bodmer on the content, intent, and quality of his work. When Maximilian apparently questioned the inclusion of antelope in *The White Castles on the Upper Missouri*, for example, Bodmer "vividly recall[ed] the nearly uninterrupted line of antelopes, we saw several times in spring in those areas... I believed I had to use and include such an authentic motif in a picture of these otherwise so sad parts of the country". To the prince's criticism of his sketch for *Dance of the Mandan Women*, Bodmer answered, "Regarding the ugliness of the Indians I can only reply that I stick strictly to the sketches made from real life, as well as of the people's physiognomy, which still is vividly in my mind"[46].

[45] Bodmer to Maximilian, Feb. 22, 1840; Bodmer to Maximilian, Nov. 6, 1840 (re. Periskah-Rupah).
[46] Bodmer to Maximilian, Jan. 22, 1839.

Maximilian also continued to add pictures to the work, and Bodmer agreed to the additional work, commenting that his "memory and... existing sketches" were adequate sources for the new images. For *Fort McKenzie August 28th 1833*, *Bison-Dance of the Mandan Indians in Front of Their Medicine Lodge*, *in Mih-Tutta-Hankush*, and *The Travellers Meeting with Minatarre Indians*, *Near Fort Clark*, there are no watercolor prototypes. Bodmer probably composed them from his sketches and other sources, perhaps models or classical compositions that he found in Paris. As art historian Hugh Honour has pointed out, artists like Bodmer would have had no problem coming up with a pose to copy, for classical sculpture would have been drilled into them early in whatever training they had. In regard to *Fort McKenzie August 28th 1833*, Bodmer explained, "I have designed and composed the print with the highest historical accuracy and completely coinciding with Your Grace's wishes, and it is, for its variety and completeness, very important for the work and certainly appealing to the audience... As the buffalo dance and the bear and buffalo hunt etc., this action is drawn and conceived from nature and contains less conventional aspects than most such objects in other travel accounts". Bodmer's neoclassical background is also apparent in his handsome portrait *Pehriska-Ruhpa: A Minatarre or Big-Bellied Indian* (Fig. 12) which may be modeled after the Dresden Zeus, a Roman copy of a Greek sculpture dating from 440–430 B.C. Other historians have suggested that Jacques-Louis David's *Leonidas at Thermopylae* may be the source for *Bison-Dance of the Mandan Indians in Front of Their Medicine Lodge*, *in Mih-Tutta-Hankush*[47].

Bodmer permitted himself a comment on nature as well. His picture of two grizzly bears, an animal symbolic of the wildness and ferocity of the wilderness to most Americans, tearing apart and devouring the carcass of a bison is a powerful study of the natural cycle. Even as the bears feast on their prey, they are about to fall victim to a greater enemy, man. The buzzards circling overhead complete the cycle, as one species feeds off another in the struggle for survival[48].

Bodmer was careful to explain various other details to Maximilian. In December 1838, he reported that, "Mato tope with the war bonnet has turned out magnificently" (Fig. 13). In "the view of Mih-Tutta-Hang-Kush…[tableau 16], one does not see anything of Fort Clark because the picture is drawn from downstream"; the village and the fort are shown in tableau 15. He copied the Oregon snow finch from Audubon's plate 398 in *The Birds of America;* other birds he got from Richard Harlan's *Fauna Americana* (Philadelphia, 1825) while Harlan was visiting in Paris. He thought that Catlin's imminent appearance in Paris would not compete with their book, but would, in fact, "rouse interest in it"[49].

Printing and coloring the images took several years. Some prints are virtual copies of the original watercolors, but others are combinations of or altered from the watercolors, presumably to make a more attractive or pleasing scene: for example, *View of the Missouri*, *with Blackbird's Grave in the Distance* (watercolor) and *Washinga Sahba's Grave on Blackbird's Hills.*

In November 1839, after production of the Atlas was well underway, Bodmer accepted an invitation to speak to a new ethnological society, the Société Ethnologique, about the North American Indians. He apparently showed the group some of the prints, for he wrote Maximilian that "The Société... has... given me the utmost praise for them by saying that this was the most beautiful and by far the best work which has been published anywhere"[50].

While Bodmer was overseeing work on the Atlas, Hölscher, the publisher of the German edition, began the sales effort by printing and mailing 3,000 copies of the prospectus all over Europe and the eastern United States, thinking that some of the recent German immigrants might want to order. He announced that there would be five different editions of the Atlas based on the quality of the paper and the amount of coloring. Meanwhile, Bodmer contracted with Arthus Bertrand in Paris for the French edition and with Rudolph Ackermann in London for the English edition; Ackermann would undertake the translation and publication of

---

[47] Bodmer to Maximilian, Apr. 9, 1838, and Feb. 5, 22, 1840; Hugh Honour, *Neo-Classicism* (Harmondsworth, England: Penguin Books, 1987), 116; and George P. Tomko, "The Western Prints of Karl Bodmer", in Ron Tyler (ed.), *Prints of the American West: Papers Presented at the Ninth Annual North American Print Conference* (Fort Worth: Amon Carter Museum, 1983), 47–55.

[48] Dawn Glanz, *How the West was Drawn: American Art and the Settling of the Frontier* (Ann Arbor: UMI Research Press, Studies in the Fine Arts: Iconography, no. 6, 1982), 87.

[49] Bodmer to Maximilian, Dec. 28, 1838, Mar. 4, 1839; Feb. 22, Apr. 9, 1840. Catlin arrived in London with his Indian Gallery early in 1840, and, no doubt, talked of going to Paris, but he did not arrive there until April 1845. See William H. Truettner, *The Natural Man Observed: A Study of Catlin's Indian Gallery* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1979), 46.

[50] Bodmer to Maximilian, Paris, Nov. 1, 1839.

the text as well as the coloring of the prints. Prices varied based on the number of prints that were colored and the quality of the paper; the English edition was advertised for sale in New York for $ 120[51].

Although the price was modest compared with the approximately $ 1,000 that Audubon asked for *The Birds of America*, it was still a substantial amount and probably was the greatest deterrent to sales. It also kept Hölscher and the other publishers from sending out review copies, because, as he informed Maximilian, "The reviewers demand free copies, which I cannot give them?". The work, of course, was published at Maximilian's expense, and the question mark at the end of Hölscher's comment probably was intended to provide the prince the opportunity to offer to cover the cost of review copies. Hölscher also hesitated to risk copies by consigning them to booksellers, especially in the United States, because "I have had some losses in New York and Philadelphia"[52].

But there were other problems as well. The tasks of organizing the engraving and printing of the plates, the translation and publication of the French and English texts with two different publishers, and the sales of the English and French editions stressed Bodmer's administrative skills to the breaking point. "It is bad that especially the best artists are the worst business people", Hölscher commented at one point. The burden of sales of the English and French editions, in particular, seemed a hardship that Bodmer undertook only because he needed the money. He could have taken a lesson from Audubon, who sold most of his own books, but Bodmer was apparently unable to ingratiate himself into the confidence of either prospective buyers or publishers[53].

Maximilian worried, of course, that his book would be a financial disaster and repeatedly urged Bodmer to bring it to a conclusion. His concern, no doubt, developed in part because of the artist's inability to predict when the Atlas would be finished. On October 22, 1839, Bodmer assured him that the "whole opus" would be finished by the coming Easter, and it is painful to read the correspondence and watch the date slip, month by month, as Bodmer makes excuse after excuse, until, in February 1842, he offered "to lay the whole matter into more qualified hands… and to retire completely from the whole affair". Maximilian, of course, did not remove him, no doubt because, as each new fascicule appeared, he realized anew that Bodmer's true genius was in the images. He even invited the artist to accompany him on a trip to the Caucasus and Russian Asia, but Bodmer declined, citing poor health, family tragedy, and the need to get his new career underway[54].

There were other problems that Bodmer could not control. His father died in 1839, followed by his brother's insanity and death in 1841. Bodmer's various illnesses, moves, and attempted businesses delayed the work, and on at least one occasion the engravers stopped work on Bodmer's prints to fill a large order from one of their regular customers. If that were not enough, in August 1841, a, by now, sympathetic Hölscher reported that "the best colorist and best copper engraver in Paris recently shot himself, so that there will be another delay!". And, as the project neared conclusion, he acknowledged that "the printing would go faster had I known in advance that the language sample had so many brackets, á & other accentuated letters; I would have especially cast these signs and unusual letters which do not appear in other printings"[55].

In London, meanwhile, Ackermann feared that another publisher had smuggled a copy of the manuscript. As soon as Bodmer had calmed him, he learned that Catlin was readying his *Letters and Notes* for publication and hurriedly informed Maximilian that the English edition of his work "absolutely must appear before Catlin's". But Catlin's work was published first, and Ackermann blamed Bodmer for not delivering the prints in a timely manner. Bodmer responded by beginning to re-engrave some of the earlier plates, claiming that "Catlin's competition now can only be met by a product of more quality, and this is what I aim at". Hölscher announced to Maximilian the completion of the last copperplate on November 8, 1842, but Bodmer remained in Paris overseeing the last bit of coloring, re-engraving several of the copperplates, and beginning work on an abbreviated version of the Atlas that he had discussed with Maximilian[56].

---

[51] Bodmer to Maximilian, June 11, 1838. Maximilian lists the subscribers in *Reise in das innere Nord-America*, I: front.

[52] Hölscher to Maximilian, Jan. 29, 1840, Maximilian-Bodmer Collection, Joslyn Art Museum, Durham Center for Western Studies.

[53] Hölscher to Maximilian, May 23, 1838; Sept. 19, 24, 1838; Jan. 29, 1840; Agreement between Maximilian and Bodmer, Nov. 7, 1836, Acta I, no. 7, paragraph 2, Maximilian-Bodmer Collection. See also Orr, "Karl Bodmer", 360–361. See Bodmer to Maximilian, Dec. 14, 1838, for his difficulties in sizing the map so that it would fit properly in the Atlas.

[54] Bodmer to Maxiamilian, Oct. 22, Dec. 30, 1839; Feb. 22, Nov. 6, 1840; Feb. 13, Nov. 24, 1841; Feb. 3, 1842; and Mar. 25, 1845.

[55] Hölscher to Maximilian, Feb. 10, 1841; Bodmer to Maximilian, Mar. 25 (quote), Apr. 17, 1841; Hölscher to Maximilian, Aug. 23, 1841; Orr, "Bodmer", 361.

[56] Thorn to Maximilian, Nov. 19, 1841, Maximilian-Bodmer Collection; Bodmer to Maximilian, Feb. 3, Dec. 26, 1842; Jan. 29, 1842; and May 20, 1845; Hölscher to Maximilian, Nov. 8, 1842. Hölsher shipped the last copperplates to the Prince on Dec. 30, 1842. See letter of that date to Maximilian.

Finally, in September 1843 came the long awaited endorsement from the great Alexander von Humboldt. “There is no other travel-book written in our language, which might be compared with this publication that is so perfect in all its details”, he wrote. Maximilian must have relished the words as he continued:

> We may find in all this book the portrayal of a rather important section of mankind in its condition, language and customs and this human race is about to get extinct soon; so you have produced a most important and attractive book for the history of mankind… I have read every line with great interest. Your way of writing is quite adequate to the subject: noble, simple and clear; there is no presumption in any personality, nowhere we may see the Prince, but the noble, well-meaning broad minded man, the well-informed natural scientist.

Insofar as Bodmer was concerned – “the large atlas and the excellent copper engravings” – Humboldt concluded that, “I can’t find anything like that in other literary achievements, with regard to beauty and reality… How poor are the recent books of the French about travels around the world, which had been published at the expense of the government, compared to this”. Bodmer, he wrote, “is a great artist, who is able to perceive nature as something alive”[57].

Humboldt’s praise was better than any review that Maximilian had received. To have the most famous naturalist in the world commend his book in precisely the terms that Maximilian intended – an objective study of the origin of mankind and the environment – surely was gratifying. That one of the later reviewers also noticed the objectivity that Humboldt referred to, but found it troubling – “Prince Maximilien [sic!] remains impartial and it is somewhat bothersome to not know what his feelings are” – the Prince would also have taken as a compliment because of his Neoclassical instincts vs. the Romantic interpretations that were then in fashion. Critic Frédéric Mercey also called attention to the Prince’s scientific approach, describing the book a “luxurious and conscientious work” that “gives us an unaltered portrait of the particular customs and civilizations of the peoples there”. He complimented Bodmer on the “magnificent engraved plates”[58].

Humboldt’s letter stimulated Bodmer into a new sales effort, because his only chance of earning additional money from the project was that the book show a profit. In October 1843, he wrote Maximilian that he had contacted M. Al. Donné, who would do an article on the book for the *Journal des Debats.* In November, he visited Neuwied to reconfirm his relationship with the Prince and allay the concerns of Maximilian’s staff, who had come to suspect his motives for prolonging himself on the Prince’s payroll. The result of the visit was a new contract, dated November 6, whereby he would increase his efforts to promote the book, but would now receive all the proceeds from its sale. He would also go ahead with the smaller, less expensive volume made up from the left-over illustrations in an effort to offset some of his financial loss[59].

Bodmer also saw George Catlin’s spring 1845 visit to Paris as an opportunity. Despite the considerable publicity that the American and his Indian troupe attracted, Bodmer sold no additional books. But the aborted effort was a measure of Bodmer’s desperation, inasmuch as both he and Maximilian disliked Catlin’s work (Maximilian had contemplated a pseudonymous French review of it, but Bodmer dissuaded him), and Bodmer even referred to the American as a “charlatan”[60]. Catlin’s visit, no doubt, caused King Louis Philippe to recall Bodmer’s visit and the quality of his engravings, and he sent Bodmer a warm letter and a monogrammed diamond ring to commemorate the occasion[61].

M. Donné’s article finally appeared in April 23, 1845, apparently timed to coincide with Catlin’s arrival. Probably reacting to the rather flat, narrative voice that Maximilian assumed, Donné criticized him for not properly introducing his story – for leaving the reader wondering about the purpose of his trip – and for not adequately interpreting the myriad facts that he presented. On the other hand, he found the specificity of his observations, along with the “wonderfully presented… details of the elegant costumes” and

---

57 Humboldt to Maximilian, Sept. 18, 1843, Maximilian-Bodmer Collection. Humboldt concluded the letter with a request that Maximilian recommend a young friend of his for post of physician that the ruling prince of Wied had announced.

58 Al. Donné, “Les Sauvages du Missouri”, *Journal des Débats*, Apr. 23, 1845; Frédéric Mercey, “Le Missouri”, *Revue des Deux Mondes*, 8 (Oct. 1844), 467–468. *The Living Age* (Feb. 1, 1845), 284, noted the article in the *Revue des Deux Mondes.*

59 Bodmer to Maximilian, Oct. 6, 1843; Bodmer to von Bibra, Nov. 13, 1843; Herman, Ruling Prince of Weid, to unidentified correspondent, Nov. 28, 1843. *Nord-America in Bildern*, *oder eine Auswahl von Ansichten der interessantesten Gegenden*, *hauptsächlich am Missouri*, *Abbildungen der dort lebenden Völkerstämme*, *ihrer Häuptlinge*, *Spiele*, *Waffen*, *&c. Nebst…* (Neuwied, 1846) contained thirty-four illustrations from the Atlas along with short, descriptive captions. The main title translates as *North America in Pictures.*

60 Bodmer to Maximilian, Dec. 28, 1843, May 20, 1845 (“charlatan”); and Truettner, *Natural Man Observed*, 44.

61 Bodmer to Maximilian, May 28, 1844, May 20, 1845. Maximilian was disappointed in the French translation of his text, claiming that it contained numerous errors, and requested that the publisher issue an errata sheet. Bodmer to Maximilian, May 17, 1843.

"wonderful sketches representing the detailed interior of an Indian cabin with its kitchen tools and weapons" in the Atlas, much to his liking. Referring, no doubt, to the delegation of Iowas that Catlin had introduced to King Louis Philippe, Donné said that Bodmer's "portraits were so realistic that we could recognize the savages easily. When we saw the real people it was almost as if we were transported to the heart of the Mandan tribe. We expected to start out dancing the scalp dance or another strange or wild ceremony that Prince Maximilian described so well"[62]. While it was not the rave review that Bodmer had hoped for, it provided a momentary lift. But the lack of sales soon brought him back to reality: "… In our days such a large travel Atlas can never again be profitable. Tastes have changed greatly especially since the mass of dime and penny works, the mercantile spirit of the present public is frightened of the costs of such a scientific work", "Even when the Iowa and Chippewa Indians were present here, I did not sell a single copy and neither has Catlin disposed of any specimens of his lithographed atlas in folio…"[63].

Despite the lack of sales, Maximilian's book was, in many ways, a masterpiece of Neoclassism. It was the result of close, intense observation, straightforward description, and Bodmer's careful copying of nature in both his portraits and landscapes. "Indians have always interested me so vividly", Bodmer wrote the Prince, "that I could not neglect exactly to watch and capture their characteristic traits and peculiarities during our stay with the different tribes". If art did not meld with word, they at least combined in this instance to provide a fuller understanding of the subjects. In recalling the history of the Mandans, historian Francis Parkman observed, nearly half a century after they had been almost exterminated by smallpox, that the "faithful brush of the painter Catlin" and "the pencil of the excellent artist who accompanied Prince Maximilian of Wied to their village… preserved them to posterity essentially unchanged since the journey of the brothers La Vérendrye"[64].

George Catlin had preceded Bodmer up the Missouri by a year, and he had exhibited his work in several Eastern cities and published accounts of his exploits in newspapers before departing for England in 1839. His writings were enormously popular, and his reputation spread, but excellent reproductions of Bodmer's images were placed before the subscribers to the German edition of Maximilian's book beginning as early as 1838 or 1839 and were far superior to the modest outline engravings that Catlin published in his two-volume *Letters and Notes…* in 1841. Catlin did not publish anything comparable to Bodmer's prints until *Catlin's North American Indian Portfolio* in 1844[65].

Complete copies of the English translation of Maximilian's book apparently first reached the United States in late 1843. A notice of arrival appeared in the *New York Commercial Advertiser* in November, with a follow-up article on Nov. 22[66]. While admitting that he had only scanned a copy of this "Magnificent Work" at Wiley & Putnam, local agents for the publisher, the editor continued:

> But the accompanying folio volume of illustrations is more easily examinable, and it is really a great treat. The engravings are very carefully executed from drawings made with much taste and skill, and the whole are colored in a style of great beauty and elegance. Indeed these plates are finished altogether in a manner which is unusually beautiful for works of this description, and what is more, they are faithful and life-like copies from nature. The view of Niagara is perhaps the only one to find fault with. The Indian portraits are elaborately done, and have every evidence of being faithfully correct, and the views of scenery on the Ohio, the Missouri, and in the Western forests are all most carefully and exquisitely represented.

---

[62] Al. Donné, "Les Sauvages du Missouri", *Journal des Debats*, Apr. 23, 1845. Bodmer had expected the article to appear forthwith. See also William H. Truettner, *The Natural Man Observed: A Study of Catlin's Indian Gallery* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1979), 46, 48.

[63] Bodmer to Maximilian, Dec. 28, 1843; Bodmer to Maximilian, Mar. 25 (quote), and May 20, Dec. 14, 1845.

[64] Stafford, *Voyage into Substance*, 445–446; Bodmer to Maximilian, July 18, 1840; Francis Parkman, "The Discovery of the Rocky Mountains", *Atlantic Monthly*, 61 (June 1888): 785.

[65] Brian W. Dippie, *Catlin and His Contemporaries: The Politics of Patronage* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1990), 27, 29, 57 Acta I, 156–158, contains the dates of Bodmer's delivery of the prints. Also see *Catlin's North American Indian Portfolio. Hunting Scenes and Amusements of the Rocky Mountains and Prairies of America* (London: George Catlin, 1844), which contains twenty-five hand colored plates on 18 by 25 inch paper.

[66] *New York Commercial Advertiser*, Nov. 9, 17, 18, 22, 1843. The *New York Commerical Advertiser* article was noted in "Literary Reviews", in the Philadelphia *Saturday Courier*, Dec. 2, 1843. *The United States Magazine and Democratic Review*, XI (Oct. 1842), 444, noticed the book sooner but did not review it and made no mention of having seen a copy.

> The only objection to this work is the cost – but it certainly should have a place in all our public libraries – and why not in private libraries too? Many of our millionaires might spend their money for much worse things than a luxurious and elegant book like this. We advise them to look at it.

The article concluded with the note that the copy at Wiley & Putnam's was only a specimen and that "no copies will be sent to this country unless previously engaged". Philadelphia's *Saturday Courier* suggested the reason for such caution, the price: the English edition of Maximilian's book cost $ 120 per copy for two volumes of text plus the Atlas[67]. No doubt, the price did limit the number of people who purchased the book; an equivalent price in 2014 would have been $ 2,660[68]. Not without reason did the *Commercial Advertiser* call it "the most elaborate and costly work on the geography and scenery of North America ever published"[69].

There is no record of the number of copies that initially came to the United States, although it could not have been many. While the Prince wrote in the Preface that the book was "designed for foreign, rather than for American readers, to whom, probably, but few of the details would be new", he later expressed the hope, along with Ackermann, that the bulk of the English edition might be sold in America. Perhaps the economic depression that struck in the U.S. in 1837, added to the book's expensive price, kept that hope from being realized. Hölscher reported that, "The sale of copies has not increased despite announcements made as the price is too high for private purchasers after all", and he soon asked Maximilian for permission to sell the individual plates from the Atlas. At the same time, Bodmer reported that the article in the *Revue des Deux Mondes* had said that the book was "too expensive", when in fact the reviewer called it "luxurious". The reason that Bodmer gave for declining Maximilian's invitation to accompany him on a subsequent trip was that, "in our days the publication of such a large travel Atlas can never again be profitable. Tastes have changed greatly especially since the mass of dime and penny works, the mercantile spirit of the present public is frightened of the costs of such a scientific work". Art historian Barbara Maria Stafford might have agreed with him. She concluded her study of illustrated travel books in 1840, citing the advent of photography as the agent of change. The fact that Audubon, at the same time, sold more than 1,200 subscriptions to his $ 100 royal octavo edition of *The Birds of America* may be attributed to his charismatic personality as well as his technique of enlisting the help of influential persons in each city that he visited[70]. Prince Maximilian, of course, would never have consented to sell his own book, depending entirely upon Hölscher, Bodmer, and subscription agents.

Beginning as early as 1842, Bodmer's images also reached the public through other publications, and this is where Bodmer's compelling images joined with Americans efforts to define themselves, to take the advice that Tuckerman would later offer artists about developing themes about "Tales of frontier and Indian life". One of the first to copy a Bodmer print was Thomas McKenney in his magnificent *History of the Indian Tribes of North America.* Perhaps McKenney got the image directly from Maximilian in July 1834, when the Prince and Bodmer paused in Philadelphia on their return, for, somehow Maximilian had become aware of McKenney's project and commended it, calling McKenney an "honourable exception" to the general disdain in which the "foreign

---

67 *New York Commercial Advertiser*, Nov. 22, 1843; Philadelphia *Saturday Courier*, Dec. 2, 1843, col. 6. The publication was also noticed in *The United States Magazine*, *and Democratic Review* in October 1842.

68 John J. McCusker, "How Much is That in Real Money? A Historical Price Index for Use as a Deflator of Money Values in the Economy of the United States", *Proceedings of the American Antiquarian Society: A Journal of American History and Culture Through 1876*, 101 (1991), Pt. 2, 327; and McCusker, "How Much is That in Real Money? A Historical Price Index for Use as a Deflator of Money Values in the Economy of the United States: Addenda et Corrigenda", *Proceedings of the American Antiquarian Society*, 106 (1996), Pt. 2, 333. The price of the book in London was 25 guineas, which is approximately $ 2,790 in 2013 dollars (This calculation is based on information on EH.Net, the web page of Economic History Services, sponsored by The Business History Conference, The Cliometric Society, The Economic History Association, The Economic History Society, and The History of Economics Society). It would follow that the book would be a bit more expensive in the United States because of the costs of shipping. A complete set of the Atlas today brings hundreds of thousands of dollars.

69 *New York Commercial Advertiser*, Nov. 22, 1843. Of course, Audubon's double elephant folio *Birds of America* cost much more (approximately $ 1,000 in 1839), and the seven-volume octavo edition at $ 100 cost almost as much as Bodmer's Atlas, so the author of the review apparently did not consider Audubon's double elephant folio a work of "geography and scenery".

70 Thorn to Maximilian, Nov. 19, 1841; Hölscher to Maximilian, Sept. 9 and 19, 1844. The book sold for 25 guineas in London. Ad in Frederic Shoberl (ed.), *Forget Me Not; A Christmas*, *New Year's*, *and Birthday Present* (London: Ackermann and Co., 1843 and 1844), 355 and 3. See also Bodmer to Maximilian, Mar. 25, 1845; Frédéric Mercey, "Le Missouri",*Revue des deux mondes*, 8 (Oct. 1844): 468; Barbara Maria Stafford, *Voyage into Substance: Art*, *Science*, *Nature*, *and the Illustrated Travel Account*, *1760–1840* (Cambridge: The MIT Press, 1984), XIX, 440–441; and Tyler, *Audubon's Great National Work*, 101.

usurpers" held the Native Americans[71]. It is also possible that McKenney got one of the first copies of the Atlas to arrive in the United States, because the *Encampment of the Piekann Indians*, *near Fort McKenzie on the Muscleshell River* (after Bodmer's Tableau 43) (Fig. 14) , did not appear in McKenney's *History* until plate ninety-seven, probably about 1842. But it is more likely that Maximilian permitted McKenney to use the image, lending it to him along with two others. The hand-colored lithograph, produced by John T. Bowen in Philadelphia, is virtually the same size as Bodmer's engraving[72].



Fig. 14. Encampment of the Piekann Indians, near Fort McKenzie on the Muscleshell River, Wikimedia Commons.

With that first appearance in McKenney's *History*, Bodmer, who by now was trying to bring Maximilian's book to a conclusion and figure out how he would spend the rest of his life, was well on his way to becoming known as creator of some of the most popular images of the Plains Indians that the American public would know prior to the American Civil War. The person most responsible for his emergence as *the* artist of the West was George R. Graham, who decided to begin running handsome and professionally made steel engravings after Bodmer's images in his magazine.

An aspiring young publicist, Graham had purchased Samuel C. Atkinson's *Casket*, a small journal that consisted mostly of borrowed articles and engravings, in May 1839. In November 1840, he acquired William E. Burton's *Gentleman's Magazine* and combined the two as *Graham's Magazine* in January 1841. *Graham's* rapidly gained a reputation for good writing (paying his authors better than most of the competition) and excellent illustrations. The journal is known today because author Edgar Allan Poe was its literary editor for a brief time (1841–1842) and it contains a number of his writings, but Graham's was known then for its handsome illustrations, which, Graham said, was a part of his plan from the beginning. Engraver John Sartain of Philadelphia, who did much work for Graham, confirmed that, calling him a publishing pioneer because "it [was]… an unusual thing for the monthlies to have new plates engraved

[71] Thwaites (ed.), *Early Western Travels*, XXII: 63, 70–71; XXIV, 191. See also Herman J. Viola, *Thomas L. McKenney, Architect of America's Early Indian Policy: 1816-1830* (Chicago: Swallow Press, 1974), for McKenney's activities, esp. ch. 14.

[72] Bodmer delivered Tableau 43 in September and November of 1839, so it would have been relatively easy for McKenney to obtain a copy in time to reproduce it in his portfolio by 1842 (Acta I, Nos. 156–158, p. 5). But the fact that McKenney reproduced two Rindisbacher watercolors in his *History*, *War Dance of the Sauks and Foxes* (1834) and *Indians Hunting the Bison* (1837), from Maximilian's collection suggests that he borrowed them all from Maximilian, who had acquired the Rindisbachers from the artist himself in St. Louis in March 1833. See also McKenney and Hall, *History of the Indian Tribes of North America*, plates 1, 49, and 97.

expressly for them"[73]. Sartain credited the superb illustrations with the magazine's success, and William Evans Burton, editor of *Gentleman's Magazine*, would have agreed. Shortly before Graham began running the high-quality engravings, Burton wrote:

> A good engraving of a good picture is, in its effect upon the mind, incomparably superior to a painting of ordinary merit… The prolific family of annuals… the invention of lithography, and the great advance in woodcutting… have enlivened with glimpses of art the walls of many a humble dwelling.

Beginning with the combined lists of the magazine's predecessors – about 5,500 subscribers – *Graham's* was printing 40,000 copies per issue within two years.[74]

It was about that time – 1844 – that *Graham's* published the first engraving after a Bodmer print, *Cave in Rock*, *View on the Ohio* (after vignette VII). Although *Graham's* does acknowledge Bodmer as the creator of the images, there is no known record of any agreement with Maximilian to license it, so one suspects that Graham, following the practice of the day, simply had his engravers copy the plate from the Atlas. There were no international copyright agreements at that time, and Maximilian would have had to publish an American edition of his book if he were to have kept it from being copied in the United States. Such copying was "merely business", as the historian of American magazines Frank Luther Mott wrote. That is one reason why John James Audubon rushed to publish an octavo edition of his *Birds* upon his return to America in 1839[75].

Cave in Rock, *View on the Ohio* was an idyllic scene south of New Harmony, Indiana, where Maximilian had spent the winter of 1832. It was a spot well known to tourists then and now, for it is the site of a popular state park. The *Graham's* writer – who might have been Robert Montgomery Bird, a Philadelphia medical doctor, author of the novel, *Nick of the Woods* (1837), and editor of *American Monthly Magazine*, for he wrote many of the articles accompanying the engravings after Bodmer's Indians – recalled that at the turn of the nineteenth century the cave had been the lair of a notorious gang of robbers who had preyed on Ohio River traffic. A few years later it had become a "remarkable natural curiosity", with "bold bluffs running out into the current, diversified here and there with green valleys opening between". "The beautiful scenery of the West and South has been shamefully neglected by sketchers and tourists", the *Graham's* author explained, "while every nook and rural beauty to be found in the East has been taken, and sent forth belauded in gilt-edged quartos. We purpose in 'Graham' to distribute our favors, and by engraving remarkable places in every part of the country, to give a *National* rather than a sectional interest to the Magazine"[76].

In November, *Graham's* published its first trans-Mississippi image, *The Elk Horn Pyramid – on the Upper Missouri*, a particularly exotic scene of perhaps 1,200 to 1,500 elk horns piled in a sixteen to eighteen feet high by twelve to fifteen feet wide pyramid. Dr. Bird borrowed from Maximilian's text to explain that the mound served as a good luck charm for the Indians and resulted from the habit of each hunting party that passed by tossing horns into the pile to insure success on the hunt. Such illustrations confirmed the magazine's identity as "*American*", wrote Bird: "These prairie and Indian scenes are peculiarly appropriate…, and we find they are more popular than any other style of illustration". James Smillie and Robert Hinshelwood engraved the plate, and Bird predicted that the readers "will look with interest for the succeeding sketches, of which we have quite a number"[77].

Graham's published nine engravings after some of Bodmer's most intriguing pictures in 1845: three Indian portraits, three genre scenes, and three landscapes, two western and one eastern. Smillie and Hinshelwood produced the landscapes, while Rawdon, Wright & Hatch engraved the portraits and genre scenes. The full-length portrait of the graceful and proud Mató-Tópe ran in the January 1845 issue. The accompanying caption focused, not on his bravery or heroism, but upon his vanity – "It is remarkable that the men, among the Indian tribes, are far more vain than the women…. A warrior, in adorning, takes more time for his toilet than the most elegant Parisian belle" – while neglecting to mention that he and most of the

[73] Mott, *History of American Magazines*, I: 546–548; John Sartain, *The Reminiscences of a Very Old Man*, *1808–1897* (New York: D. Appleton and Company, Publishers, 1899), 197.

[74] Sartain, *Reminiscences of a Very Old Man*, 198; Williams Evans Burton, editor, in *Gentleman's Magazine*, VII (July 1840), 55–58.

[75] Audubon feared that someone would ruin his American market by copying *The Birds of America* in a smaller format before he could get it done. See Tyler, *Audubon's Great National Work*, 33–34, 47, and 49; Mott, *History of American Magazines*, 2: 385 (quote).

[76] "Western Views. no. 1. – Cave in the Rock, on the Ohio", *Graham's Magazine*, 26 (July 1844), 41; and "American Indians", *Graham's*, 30 (Mar. 1847): 201. Also, see an online exhibit on Robert Montgomery Bird at http://www.library.upenn.edu/special/gallery/bird/.

[77] "Our Prairie Sketches – No. II. Elk Horn Pyramid – On the Upper Missouri", *Graham's Magazine*, 26 (Nov. 1844), 216. See also George C. Groce and David H. Wallace, *The New-York Historical Society's Dictionary of Artists in America*, *1564-1860* (New Haven: Yale University Press, 1957), 319, 585.



Fig. 15. Péhriska-Rúhpa, Minataree Warrior in Dog-Dance Costume, Wikimedia Commons.



Fig. 16. Horse Racing of Sioux Indians, Wikimedia Commons.



Fig. 20. Funeral Scaffold of a Sioux Chief near Fort Pierre, Wikimedia Commons.



Fig. 30. Monument of Prince Maximilian zu Wied and his skillful artist, Karl Bodmer, Coblenz, Germany.

Mandans died in a smallpox epidemic in 1837. The *Mandan in Dog-Dance Costume* (Péhriska-Rúhpa, tableau 23) is one of Bodmer's greatest images (Fig. 15). The black-ink engraving does not show the red of Péhriska-Rúhpa's plume that accents the wild turkey tail at his back, but the white tips (down feathers) stand out exotically against the glossy black raven feathers of his headdress. Péhriska-Rúhpa's stance simulates the steps of the Dog Dance, during which the entire headdress would have been in constant motion, an exotic blur. *Dacota Woman and Assiniboin Girl* (after tableau 9), in the March issue, depicted the "principal wife of a Dacota of the branch of Yanktons" in "a very elegant leather dress, with stripes and borders of azure and white beads, and polished metal buttons, and trimmed as usual at the bottom with fringes, round the ends of which lead is twisted, so that they tinkle at every motion"[78].

With *Blackfeet Indians on Horseback* (after vignette XIX) in the February, 1845, issue, the editors began a series on Indian tribes. A two-part article on the Blackfeet, at least partly taken from Maximilian, discussed the history and culture of the tribe. *Horse Racing of Sioux Indians* (after vignette XXX) (Fig. 16) followed in the March issue, accompanied by a brief article and a promise of more in a future issue, and *Indians Hunting the Bison* (after tableau 31) was published in November (Fig. 17). Every artist who had gone into the West had treated the hunt. Titian Ramsay Peale, a naturalist on the Long Expedition of 1820–1821, was, perhaps, the first to publish such a scene in the *Cabinet of Natural History and American Rural Sports* in 1832, and McKenney included St. Louis artist Peter Rindisbacher's *Hunting the Buffalo* as plate number forty-nine in his *History.* Of course, Catlin had published numerous buffalo hunt scenes in his popular *Letters and Notes…* in 1841, and *Catlin's North American Indian Portfolio*, issued in London in 1844 and apparently copied by James Ackerman in New York in 1845, went into some detail pictorially, with a series of buffalo hunt pictures that he hoped would appeal to the sporting audience in Britain. Bodmer's classic statement is, as usual, better drawn that Catlin's, but adds little to Catlin's thorough description of the hunt. The Indians of North America have long been of interest in Europe, Bird observes, noting that the magazine was publishing these "excellent engravings… for the purpose of rescuing a part of their history from oblivion *here"*[79].

The landscapes, *View on the Delaware*, *near Bordentown* (after vignette II), *Cutoff-River*, *Branch of the Wabash* (after vignette VIII), and *Tower-Rock. On the Mississippi* followed in March, May, and September. "Our plan of publishing Southern and Western Views… has won us the concurrent plaudits of the newspapers and inhabitants of both those sections of the country", the author concluded[80].

Graham's published an engraving of the *Punka Indians Encamped on the Banks of the Missouri* (after vignette XI) in 1846, then returned to the topic the following year with five engravings: *Herds of Bisons and Elks* (after Tableau 40), *Sauke and Fox Indians* (after vignette X), *Mandan Women* (after vignette XXVIII), *Fort Mackenzie* (after tableau 42), and *A Skin Lodge of an Assiniboin Chief* (Vignette XVI) (Fig. 18). They concluded the series in 1850 with *Dance of the Mandan Indians.* As the series drew to a close, the editors patted themselves on the back:

> We have thought proper, in conducting a magazine of higher reputation and aim than the usual run of the light periodicals of the day, to devote a part of the pictorial department to pictures of American Scenery and Indian Portraiture, as better fitted to give the work a permanent value in libraries and on center-tables, than the ordinary catch-penny pictures which disgrace a number of the magazines. Our illustrations of Southern and Western Scenery have commanded the respect and support of a very large class of readers; and the constantly growing celebrity and profit of Graham's Magazine, indicate that we have judged wisely and well[81].

---

[78] "Mandan Chief (With a Full Length Portrait.)", *Graham's*, 27 (Jan. 1845): 45; "Dacota Woman and Assiniboin Girl", *Graham's*, 27 (Mar. 1845): 122; and "Mandan in Dog-Dance Costume (with an Accompanying Engraving)", *Graham's*, 27 (Oct. 1845): 170. Ralph and Freeman Rawdon, Neziah Wright, and George W. Hatch operated a banknote engraving company in New York, with branches in Albany and Boston. At times they had other partners, such as Tracy R. Edson and James Smillie. See Groce and Wallace (eds.), *Dictionary of Artists in America*, 525–526.

[79] "North American Indians. – no. I. The Blackfeet", *Graham's*, 27 (Feb. 1845): 92–93, and (Mar. 1845): 136–137; "Indians Hunting the Bison", 28 (Nov. 1845), 236 (quote).; *Cabinet of Natural History and American Rural Sports*, 2: plate 15, opposite p. 169; Alvin M. Josephy, Jr., *The Artist was a Young Man: The Life Story of Peter Rindisbacher* (Fort Worth: Amon Carter Museum, 1970), 74–75; *Catlin's North American Indian Portfolio*, plates 4–7, and 9; William H. Truettner, "For European Audiences: George Catlin's *North American Indian Portfolio*", in Ron Tyler (ed.), *Prints of the American West: Papers Presented at the Ninth Annual North American Print Conference* (Fort Worth: Amon Carter Museum, 1983), 25–45; and Brian W. Dippie, "'Flying Buffaloes': Artists and the Buffalo Hunt", *Montana*, *The Magazine of Western History*, 51 (Summer 2001): 2–19.

[80] "Grand Tower Rock. (On the Mississippi)", *Graham's*, 28 (Sept. 1845): 124; "Mandan in Dog-Dance Costume (With an Accompanying Engraving.)", (Oct. 1845): 170; "Indians Hunting the Bison", (Nov. 1845): 236.

[81] "The Punca Indians. With an Illustration", *Graham's*, 29 (Aug. 1846): 72; "American Indians. With an Engraving", "American Indians. With an Engraving", 30 (Mar. 1847): 201; "Fort MacKenzie", 31 (Nov. 1847): 271; "An Assiniboin Lodge" (Dec. 1847): 328; and "Mandan Indians. With an Engraving" (Sept. 1850): 195.



Fig. 17. Indians Hunting the Bison, Wikimedia Commons.

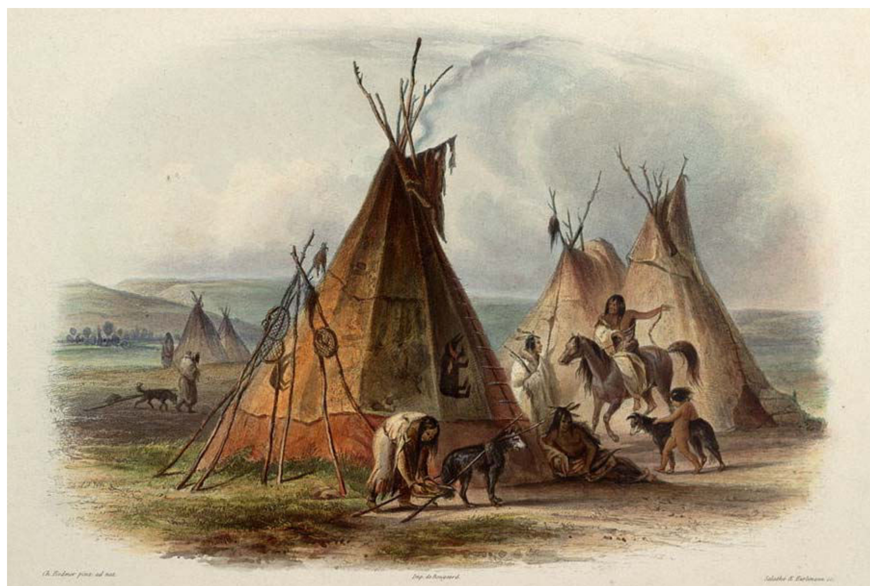


Fig. 18. A Skin Lodge of an Assiniboin Chief, Wikimedia Commons.

At the same time, Maximilian's friend Professor Heinrich Rudolf Schinz of Zurich used some copies of Bodmer's work in his *Naturgeschichte und Abbildungen des Menschen der verschiedenen Rassen und Stamme nach den neuesten Entdeckungen und vorzuglichsten Originalien.* Three pictures copied after Bodmer appear in the third edition, which was published in 1845: *Mönnitarri-Krieger im Anzuge des Hundetanzes./Guerrier Mœnnitarri costume pour la Danse du Chien* (after tableau 23), *Scalptanz der Monnitarri/Danse du Scalp des Meunitarris* (after tableau 27) (Fig. 19), and *Chef Der Blutindianer*, *Chef des Indiens Sangs./Crih Indianerinn. Indienne Crih* (a double portrait after tableaus 33 and 46). The images were beautifully lithographed by Honegger in Zurich and some of them might have been hand-colored. At least in this instance, Maximilian was a willing participant in the arrangement, having sent Schinz copies of several of Bodmer's engravings as soon as they were available[82].

[82] Heinrich Rudolf Schinz, *Naturgeschichte und Abbildungen des Menschen der verschiedenen Rassen und Stamme nach den neuesten Entdeckungen und vorzuglichsten Originalien* (3rd. ed.; Zurich: Honegger, [1845]); draft of letter from Maximilian to Hölscher, on back of Hölscher to Maximilian, Oct. 25, 1838; and Hölscher to Maximilian, Apr. 11, 1839. The copy of *Chef der Blutindianer… Crih-Indianerinn* in the Joslyn Museum collection has been hand-colored, although it could have been done much later.



Fig. 19. Scalp Dance of the Minatarees, Wikimedia Commons.

Maximilian probably was also pleased to see Bodmer's images used in Johann Georg Heck's *Bilder-Atlas zum Conversations-Lexicon* (1849–51) and Josiah C. Nott and George R. Glidden, *Types of Mankind or Ethnological Researches Based upon the Ancient Monuments...* three years later, because both publications attempted to resolve for a popular audience the same kinds of questions that Maximilian had addressed concerning the origin of man. Heck edited the great *Bilder-Atlas*, published by Friedrich Arnold Brockhaus in Leipzig, which included some 500 engravings in a separate, two-volume atlas. Under Heck's direction, the engravers incorporated into three different composite views of Plains Indian ceremonial and camp life at least six different Bodmer plates. Tableau 11 (*Funeral Scaffold of a Sioux Chief near Fort Pierre*) and vignette XXVIII (*Dance of the Mandan Women)* were combined to make the first scene; Tableau 18 (*Bison-Dance of the Mandan Indians in Front of Their Medecine* [*sic*] *Lodge*) and Vignette XXV (*Dance of the Mandan Indians*) to make the second one; and vignettes X (*Saukie and Fox Indians*) and XXX (*Horse Racing of Sioux Indians near Fort Pierre*) to make the third one. On the whole, the reproductions bear a direct relationship to the images from which they were taken, although combining them into what appear to be village scenes do give them more of a community feeling than Bodmer's specimen-like images. They were praised upon publication by journals such as the *Southern Literary Messenger:*

> The Iconographic Encyclopedia has fully maintained to the last, the excellence of its letter press and the exceeding beauty of its steel engravings… One derives but a feeble impression from reading a paper, however clear and well elaborated, upon any scientific subject, compared with that which is made upon him by studying accurate diagrams and plates relating to it, and it is precisely upon this principle that the Iconographic Encyclopedia bases its title to general approval. *It writes by images.* In every possible branch of human investigation which is capable of being illustrated, it gives us spirited pictures of the *rationale.* … All are set before our eyes in the most exquisite and life-like engravings[83].

Sometimes, however, the illustrations suffered from being copied by engravers who did not understand the pictures. Such is the case in Plate 29, Figure 2, a portion of which is a copy of the *Funeral Scaffold of a Sioux Chief near Fort Pierre.* In the drawing, Bodmer clearly indicated that the body of the dead person was wrapped in a blanket or robe (Fig. 20). The engraving after the drawing (Tableau 11) is a faithful copy, even to the basketlike framework over the body. But the engraving by Henry Winkles in the *Iconographic Encyclopedia* is something of a departure, appearing to show an unwrapped body partially

[83] "Notices of New Works", *Southern Literary Messenger*, 18 (Mar. 1852): 192.

covered with an disorderly pile of brush, rather than the regular framework in Bodmer's image. Nor does the text mention that the body should have been wrapped[84].

A few years later, Nott, a Southern doctor and disciple of Morton's, and Glidden, an Englishman who had lived in Egypt and the Middle East for a number of years and now toured the United States giving popular lectures on Egyptology, pushed the multiple-creations argument even further, attempting to use it as proof of white superiority over colored races. When Nott met Louis Agassiz, while Agassiz was in Mobile on a lecture tour in 1853, he convinced the famous Harvard naturalist to allow one of his papers to be published in what became *Types of Mankind.* "I maintain distinctly", Agassiz wrote, "that the differences observed among the races of men are of the same kind and even greater than those upon which the anthropoid monkeys are considered a distinct species". Agassiz used Massika's portrait (tableau 3) to represent the American in an illustrated table purporting to show the different species and gave credit to Maximilian's book as the source of the image. *Types of Mankind* was a best-selling book despite its cost of $5 per copy and had gone through ten editions by 1871[85].

It was during these same years that Bodmer began to exhibit his North American pictures again in Paris. Perhaps it was the finish of Maximilian's book, which freed him from the restriction that he not publish anything from his sketches or give any information to anyone about them that stimulated him[86]. Perhaps it was the need to get on with his career. In 1845, he entered a watercolor of *Forêt vierge de l'Amèrique septentrionale (Virgin Forest of North America)* in the Salon. The critic Donné might have seen Bodmer's works at the Salon before writing, in his review[87]. The following year, Bodmer showed two watercolors, *Vue prise sur le Missouri (View taken on the Missouri)* and *Forèt près du Wabasch (Indiana) (Forest Close to the Wabash)*; and in 1847 he exhibited three of his American pictures: a watercolor of *Forèt des monts Allegheny (Amèrique septentrionale) (Forest of the Allegheny Mountains (North America))* and two aquatint engravings, *Cerf et biche de Virginie (Virginia Deer)* and *Vue prise dans les monts Alleghany (View near the Allegheny Mountains)*[88]. Given the interests of the Salon, as well as Bodmer's own interest, he probably thought that the landscapes would be of more interest than his watercolors had been in 1836.

That Bodmer maintained an interest in the West may be seen in the fact that the abbreviated version of the Atlas that he had discussed with Maximilian, *Nord-America in Bildern (North America in Pictures)*, was finally issued in 1846 and reissued in 1851, although it brought him no financial relief. Bodmer clearly was no salesman. In that same year, he accepted a commission from an American publisher for scenes of early pioneer life. Busy at the time, he got his friend Jean-François Millet to help, ironically, by composing the figures, while Bodmer provided the landscapes. In the meantime, he also published a beautiful lithograph of *Tombeaux des Indiens Sioux (Tomb of the Sioux Indians)* in *L'Artiste* in 1850. It was about that same time that Bodmer saw some of the steel engravings after his work that had been published in America. "Our atlas was imitated and reproduced in steel engraving and in all different ways", he lamented to Maximilian. "It is horrible thus to have exerted so much labor and sacrifice solely for the use and profit of others"[89].

---

[84] *Bilder-Atlas zum Conversations-Lexicon; ikonographische Encyklopädie der Wissenschaften und Künste. Entworfen und nach den vorzüglichsten Quellen bearbeitet von J. G. Heck* (10 vols.; Leipzig: F. A. Brockhaus, 1849–51) was translated and edited and published in New York as *Iconographic Encyclopaedia of Science*, *Literature*, *and Art*, Trans. and Ed. by Spencer F. Baird (4 vols. plus atlas 2 vols.; New York: R. Garrigue, 1851–52), 3: 431 and atlas, vol. 1, plate 29, figure 2. (The *Iconographic Encyclopedia* bears two sets of page numbers: consecutive numbers and numbers within each section; I have used the consecutive page number in this reference). See also William Healey Dall, *Spencer Fullerton Baird*, *a Biography* (Philadelphia: J. B. Lippincott Company, 1915), 184–185.

[85] Louis Agassiz, "Sketch of the Natural Provinces of the Animal World and Their Relation to the Different Types of Man", in J. C. Nott and George R. Glidden, *Types of Mankind or Ethnological Researches Based upon the Ancient Monuments*, *Sculptures*, *Paintings*, *and Crania…* (4th ed.; Philadelphia: Lippincott, Grambo, 1854), LXXIII, LXXV (quote), and LXXVII. The Rev. John Bachman of Charleston, coauthor with Audubon of *The Viviparous Quadrupeds of North America* (New York: J. J. Audubon, 1846-46), was one of the few American scientists who argued against multiple creations. See Lester D. Stephens, *Science*, *Race*, *and Religion in the American South: John Bachman and the Charleston Circle of Naturalists*, *1815–1895* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000), 165–217. *Types of Mankind* continued to sell even after the publication of Charles Darwin's *Origin of Species*, which destroyed its arguments. See Reginald Horseman, *Josiah Nott of Mobile: Southerner*, *Physician*, *and Racial Theorist* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1987), esp. ch. 8 and 249.

[86] See Agreement between Maximilian and Bodmer, Nov. 7, 1836, Acta 1, no. 7, clause 6.

[87] Donné, "Les Sauvages du Missouri", *Journal des Débats*, Apr. 23, 1845.

[88] *Paris Salon de 1845* (New York & London: Garland Publishing, Inc., 1977), 212; *Paris Salon de 1846* (New York & London: Garland Publishing, Inc., 1977), 210; and *Paris Salon de 1847* (New York & London: Garland Publishing, Inc., 1977), 260.

[89] Orr, "Karl Bodmer", 364, 370; *L'Artiste*, Oct. 15, 1850, p. 160 and lithograph by Eugène Le Roux; Bodmer to Maximilian, July 5, 1851.

With the completion of the Atlas, the publication and reissue of *Nord-America in Bildern*, and the popularization of Bodmer's work through the *Graham's* illustrations, copies of his pictures began to find their way into other volumes. New York publisher Leavitt and Allen and Philadelphia publisher Willis P. Hazard were among the first to reuse the plates from *Graham's* in their own publications. In 1854, Leavitt and Allen used five of the plates in T. Addison Richards, *American Scenery Illustrated.* That same year, Hazard used four of the plates in D. W. Belisle's *The American Family Robinson; or*, *The Adventures of a Family Lost in the Great Desert of the West*. Three years later, he used nine of the *Graham's* plates and several new woodcuts made after Bodmer's aquatints in his edition of Catlin's *Letters and Notes*... Then he apparently sold the book and plates to another Philadelphia publisher, J. W. Bradley, who reissued it in 1859 and 1860 with an almost identical collection of engravings and woodcuts[90].

Meanwhile, other publications began to copy the *Graham's* engravings. One of the first to do so was the *Revista cientifica y literaria de Méjico* in Mexico City, which published *Escenas en el desierto* after Bodmer's Vignette XXX (*Horse Racing of Sioux Indians near Fort Pierre*) in 1845 (Fig. 21). The lithograph, drawn on the stone by Plácido Blanco and Joaquín Heredia and printed by Hipólito Salazar, was accompanied by an article on the life and customs of the Indians, written by author and intellectual Manuel Payno. Following closely was J. J. Reithard with his *Schweizerisches Familienbuch* (1845–47). It contains two lithographs, *Assiniboin Baumgraber (Assiniboin Tree Grave)* and *Bisonheerden u Elk Hirsche am obern Missouri (Herds of Bison and Elk on the Upper Missouri)*, one in color. A few years later, Bodmer's print of Máhchsi-Karéhde (Tableau 20) was badly copied in William V. Moore, *Indian Wars of the United States*, *from the Discovery to the Present Time* and hand colored[91].



Fig. 21. Escenas en el desierto, *Revista cientifica y literaria de Méjico*, Ron Tyler Collection.

[90] T. Addison Richards, *American Scenery. Illustrated* (New York: Leavitt and Allen, 1854), includes *Cutoff-River*, *Branch of the Wabash; The Eklhorn Pyramid on the Upper Missouri; Tower Rock*, *View on the Mississippi; Herds of Bisons and Elks on the Upper Missouri; and Cave-in-Rock*, *View on the Ohio.* D. W. Belisle, *The American Family Robinson; or*, *The Adventures of a Family Lost in the Great Desert of the West* (Philadelphia: W. P. Hazard, 1854): *Dacota Woman and Assiniboin Girl* (Tableau 9) as *Cree Woman and Child*, *Mœnnitarri Warrior (Pehriska-Ruhpa*, *Moenitarri Warrior in the Costume of the Dog Dance* (Tableau 23) untitled, *Saudie and Fox Indians* (Vignette X) as *Kansas Osage Indians*, and *Horse Racing of the Sioux Indians* (vignette XXX) untitled. The *Graham's* plates in Hazard, and later Bradley, included: Péhriska-Rúhpa in the Costume of the Dog Dancer; *A Skin Lodge of an Assiniboin Chief;* Dacota Woman and Assiniboin Girl; *Mandan Women; Mandan Chief; Dance of the Mandan Indians;* Saukie and Fox Indians; Horse Racing of Sioux Indians near Fort Pierre; and Fort McKenzie.

[91] *Revista cientifica y literaria de Méjico* (Méjico: El Museo Mejicano, 1845), p. 55 and 55–57; W. Michael Mathes, *Mexico on Stone: Lithography in Mexico*, *1826–1900* (San Francisco: Book Club of California, 1984), 23; J. J. Reithard, *Schweizerisches Familienbuch* (Zurich: Meyer und Zeller, 1845–47); and William V. Moore, *Indian Wars of the United States*, *from the Discovery to the Present Time* (Philadelphia: Leary & Getz, 1856), p. 71.

Horse Racing of Sioux Indians near Fort Pierre might well have been the most copied of Bodmer's images. The first copy appeared in *Graham's* in January 1845, followed quickly by the *Revista cientifica y literaria de Méjico* in Mexico City and the *Fliegende Blätter*, a Cincinnati German-language newspaper. Hazard picked it up for his edition of Catlin's *Letters and Notes* in 1854, and it was also used in subsequent editions of the book in 1857 and 1860. Bodmer himself reproduced it in *Le Magasin pittoresque* in 1865[92]. The second most popular images, based on the number of copies found, probably are the portraits of Mató-Tópe (Tableau 13) (Fig. 22, 23) and Péhriska-Rúhpa (tableau 23) (Fig. 24), two of the finest pictures in the Atlas.[93] In 1852, Herrmann Julius Meyer began copying Bodmer's aquatints for the American edition of *Meyer's Universum*, a popular, semi-monthly series begun in Germany in 1832 that contained fine engravings of scenes and cities all over the world[94]. The *Universum* was published in several different European languages and had reached a circulation of more than 30,000. Meyer thought the formula would work in the United States, and when the revolutions of 1848 caused the family to think that they may have to immigrate, Joseph Meyer of the Bibliographischen Institut in Hildburghausen, Germany, sent his only son, Herrmann, to New York to establish a business. Herrmann apparently issued a New York edition, and, for a while, even a Philadelphia edition, of the German title. The editor of *Harper's New Monthly Magazine* complemented him on his "splendid pictorial work", but called his decision to issue the volume in German "an injudicious arrangement" that would "limit the circulation of the work, in a great degree, to Germans, and to those familiar with the German language"[95]. But Meyer did not stop there; he also selected Charles A. Dana, then the popular managing editor of the *New York Tribune*, as editor of an American edition of the serial. In the Prospectus, he promised that the publication would provide Americans "a living and intimate acquaintance with the natural scenery, historical monuments and social peculiarities of every people" through the "above one hundred views of North American scenery alone" that engravers were already working on. The work was to be issued serially, on the first and fifteenth of each month, with each number to contain four engravings of approximately four by six inches. The subscription price was $ 25 per number, or $ 3 per volume. Meyer noted the *Universum's* success in Europe, despite the "restrictions and opposition of the existing monarchical governments", and, in an appeal directed toward the American psyche, he concluded that he hoped that a land that loved "public liberty, and law-guarded order" would welcome his new publication[96].

In fact, it is uncertain whether Meyer actually employed any artists specifically for the *Universum* or his later publications. He could have purchased pictures from artists already on site; he could have copied photographs, as he clearly did in the case of Jefferson City, Missouri; and he could have copied the published work of other artists, as was the practice of the day, and as he did in one of his later numbers of the German language edition with an adaptation of Bodmer's picture of *New Harmony on the Wabash* (tableau 2) (Fig. 25) entitled *Mouth of the St. Croix River Minnesota.* But Meyer's use of this image was different from the others who had copied Bodmer, for he changed both its name and location, which, of course, dashed any notion of "accurate views" that he advertised. Perhaps that was what the editors of *Putnam's Monthly Magazine of American Literature*, *Science and Art* referred to when they concluded that "a few [of the engravings] are neither faithful as views nor well executed".[97]

---

[92] *Graham's*, XXVI (Jan. 1845); *Revista sientifica y literaria de Méjico*, 1 (1845); *Fliegende Blätter* (Cincinnati), Oct. 10, 1846, p. 133; Belisle, *American Family Robinson;* Catlin, *Letters and Notes* (Hazard, 1854; Harard, 1857; and Bradley, 1860); and *Le Magasin pittoresque*, 33 (1865).

[93] Copies of Mató-Tópe's portrait appeared in *Graham's*, XXVI (Feb. 1845); Catlin, *Letters and Notes* (Hazard, 1857; Bradley, 1860); and *Le Magasin pittoresque*, 31 (1863). Copies of Péhriska-Rúhpa's portrait appeared in *Graham's*, XXVII (Oct. 1845); Belisle, *American Family Robinson;* Catlin, *Letters and Notes* (Hazard, 1857; Bradley, 1860); Schinz, *Naturgeschichte und Abbildungen des Menschen der verschiedenen Rassen und Stämme*; and *Le Magasin pittoresque*, 31 (1863).

[94] *Meyer's Universum*, *Oder Abbildung und Beschreibung des Sehenwerthesten und Merkwürdigsten der Natur und Kunst auf der ganzen Erde* (21 vols.; Hildburghausen: Druck und Verlag vom Bibliographischen Institut, 1835–1860).

[95] "Literary Notices", *Harper's New Monthly Magazine*, 1 (Sept. 1850): 574. OCLC notes that the imprint for *Meyer's Universum*, *oder*, *Abbildung und Beschreibung des sehenswerthesten und merkwürdigsten der Natur und Kunst auf der ganzen Erde* (21 vols.; Hildburghausen; New York: Druck und Verlag vom Bibliographischen Institut, 1835–1860) varies and also includes Amsterdam and Philadelphia. See OCLC accession No. 11092501.

[96] For information on Meyer, see David Boutros, "The West Illustrated: Meyer's Views of Missouri River Towns", *Imprint: Journal of the American Historical Print Collectors Society*, 9 (Autumn 1984): 2–3. See also "Prospectus", in Charles A. Dana (ed.), *Meyer's Universum or Views of the Most Remarkable Places and Objects of All Countries…* (2 vols.; New York: Herrmann J. Meyer, 1852), Vol. 1.

[97] Boutros, "The West Illustrated", 6. For the engraving of the *Mouth of the St. Croix*, see *Meyer's Universum*, *oder Abbildung und Beschreibung des Sehenwerthesten und Merkwürdigsten der Natur und Kunst auf der ganzen Erde* (New York: Hermann J. Meyer, 1852), which apparently was published in both Hildburghausen and New York. See vol. XV of the German edition in the New York Public Library. See also "Editorial Notes – American Literature", *Putnam's Monthly Magazine of American Literature*, *Science and Art*, 3 (June 1854): 675.



Fig. 22. Mato-Tope, chef mandan, Dessin de Charles Bodmer, d'après nature, *Magasin Pittoresque*, no. 28/1863.



Fig. 23. Fac-simile d'une peinture de Mato-Tope, chef Mandan, Dessin de Charles Bodmer, *Magasin Pittoresque*, no. 28/1863.



Fig. 24. Guerrier meunitarri costume pour la danse du chien,
Dessin de Charles Bodmer, d'après nature, *Magasin Pittoresque*, no. 15/1863.



Fig. 25. New Harmony on the Wabash, Wikimedia Commons.

Dana's other editorial colleagues welcomed the new project. The *New Englander and Yale Review* complimented the first two numbers as "very good" and predicted that the series would be "deserving of extensive patronage". The editor of *Harper's New Monthly Magazine* agreed, noting the forthcoming work of "eminent artists" who were then "engaged in exploring the most romantic regions of the country". And the editor of *Scientific American* concluded that the publication was "decidedly tasteful, as well as instructive, and elegant; few if any in our country equal it in beauty and design"[98].

Despite the seemingly favorable prospects, only two volumes of the American edition of the *Universum* were published and it soon failed, perhaps because Joseph Meyer insisted that it be printed in Germany, which resulted in late deliveries and cancelled subscriptions. Calling upon Dana's name and talent once again, Herrmann quickly undertook a similar publication, *The United States Illustrated*, in 1853. It, too, seemed destined for success: "The announcement of no literary enterprise has interested us more of late than that of THE UNITED STATES ILLUSTRATED", wrote the editor of the *Ladies' Repository*. "The work is got up on a magnificent scale, and is to give views of city and country, with descriptive and historical articles… We trust the enterprising publisher will meet with abundant encouragement and a liberal patronage". The "new serial… bids fair to meet with popular success", suggested the editor of *Harper's New Monthly Magazine.* The editor of the *Scientific American* called it "one of those choice, elegant publications which deserves, and will doubtless receive, an extensive patronage", and a reviewer for *The United States and Democratic Review* deemed it "worthy of its title, and deserving of National patronage". Meyer also issued the publication serially, with each number costing $ 50 and each volume $ 5. There would be two volumes, one on the East and the other on the West, which were published simultaneously[99].

The United States Illustrated contains several images after Bodmer, beginning with the decorative title page for volume two, which is a montage of the artist's scenes based on Tableau 2, *New Harmony on the Wabash. The Minatarre Chief Abdih-Hiddisch* (from tableau 24) is shown standing in a forest glade with the busy Mississippi River in the background. At the left one can discern a figure from *A Blackfoot Indian on Horse-Back* (vignette XIX), with a village at Abdih-Hiddisch's back, on the opposite bank, and a wolf (from Tableau 30) cautiously glancing over his shoulder. The book also contains engravings of New Harmony (derivative of Tableau 2), the St. Croix (adapted from tableau 2), the Stone Walls (after tableau 41), the Prairie near the Arkansas River (using the figures from vignette XIX), and the Mandan Village (after tableau 16), as well as other plates (such as *Mississippi Scenery* and *The Eagle Rocks*) that contain Bodmeresque touches such as riverboats and an Indian canoe (from vignettes VII and IX). The set might have sold as many as 10,000 copies, which Meyer probably would have considered insufficient for such an expensive publication[100].

In the meantime, Joseph Meyer became ill, and in August 1854 Hermann liquidated his business and returned to Germany. It was about that time that the German edition of the *Universum* began reusing the engraving plates that had been created for the American *Universum* and for *The United States Illustrated.* The first one after Bodmer was *Mouth of the St. Croix River (Minnesota)*, which appeared probably about 1852.[101] Also, upon completion of *The United States Illustrated*, Meyer published an abridged version of the book in 1855 under the title of *The Scenery of the United States Illustrated in a Series of Forty Engravings*, with D. Appleton and Company as the publisher. It also reused the plates that had appeared both in the *Universum* and in *The United States Illustrated*[102]. And the plates that had not yet appeared in the German edition of the *Universum* were published there in 1857 and 1860[103].

---

[98] "Books Received", *New Englander and Yale Review*, 10 (Aug. 1852): 492; "Literary Notices", *Harper's New Monthly Magazine*, 5 (Sept. 1852): 565; and "Literary Notices", *Scientific American*, 8 (July 9, 1853): 344.

[99] "New Books", *The Ladies' Repository: A Monthly Periodical*, *Devoted to Literature*, *Arts*, *and Religion*, 13 (Oct. 1853): 476; "Literary Notices", *Scientific American*, 8 (July 9, 1853), 344; "Literary Notices", *Harper's New Monthly Magazine*, 7 (Aug. 1853), 426; "Book Notices", *The United States Democratic Review*, 7 (Sept. 1853): 287; and Boutros, "The West Illustrated", 3.

[100] Charles A. Dana (ed.), *The United States Illustrated; In Views of City and Country* (2 vols.; New York: H. J. Meyer, 1853), vol. 2: fol. p. 47, 78, 82, 86, and 88; and the German edition of *Meyer's Universum*, XV (no date on title page). See also Boutros, "The West Illustrated", 4–5. Dana paid the authors as much as $ 300 for their essays.

[101] There is no date on the title page of the volume, but it appeared between volume XIV, published in 1850, and volume XVI, published in 1854.

[102] Charles A. Dana (ed.), *The United States Illustrated; In Views of City and Country* (2 vols.; New York: H. J. Meyer, 1853), vol. 2: fol. p. 47, 78, 82, 86, and 88; Dana (ed.), *The Scenery of the United States Illustrated in a Series of Forty Engravings* for (New York: D. Appleton and Company, 1855). The other plates are: *Forest-Scene on the Lehigh*, *Mauch-Chunk*, *Boston Lighthouse*, *New Harmony*, and *Mouth of the St. Croix River (Minnesota).*

[103] The images are: *The Stone Walls (Upper Missouri)*, vol. XVI (1854); *Grand Tower and Devil's Bakeoven (Mississippi River)* and *Die Elkhorn – Pyramide*, vol. XVII (1856); *Urwald-Landschaft am Lehigh (Pensylvania)*, *Prairie am Arkansas*, *Boston Lichthouse*, and *Am Obern Missouri Ein dorf der Mandan Indianer*, vol. XIX (1857); and *Mauch-Chunk* and *New Harmony*, vol. XXI (1860).

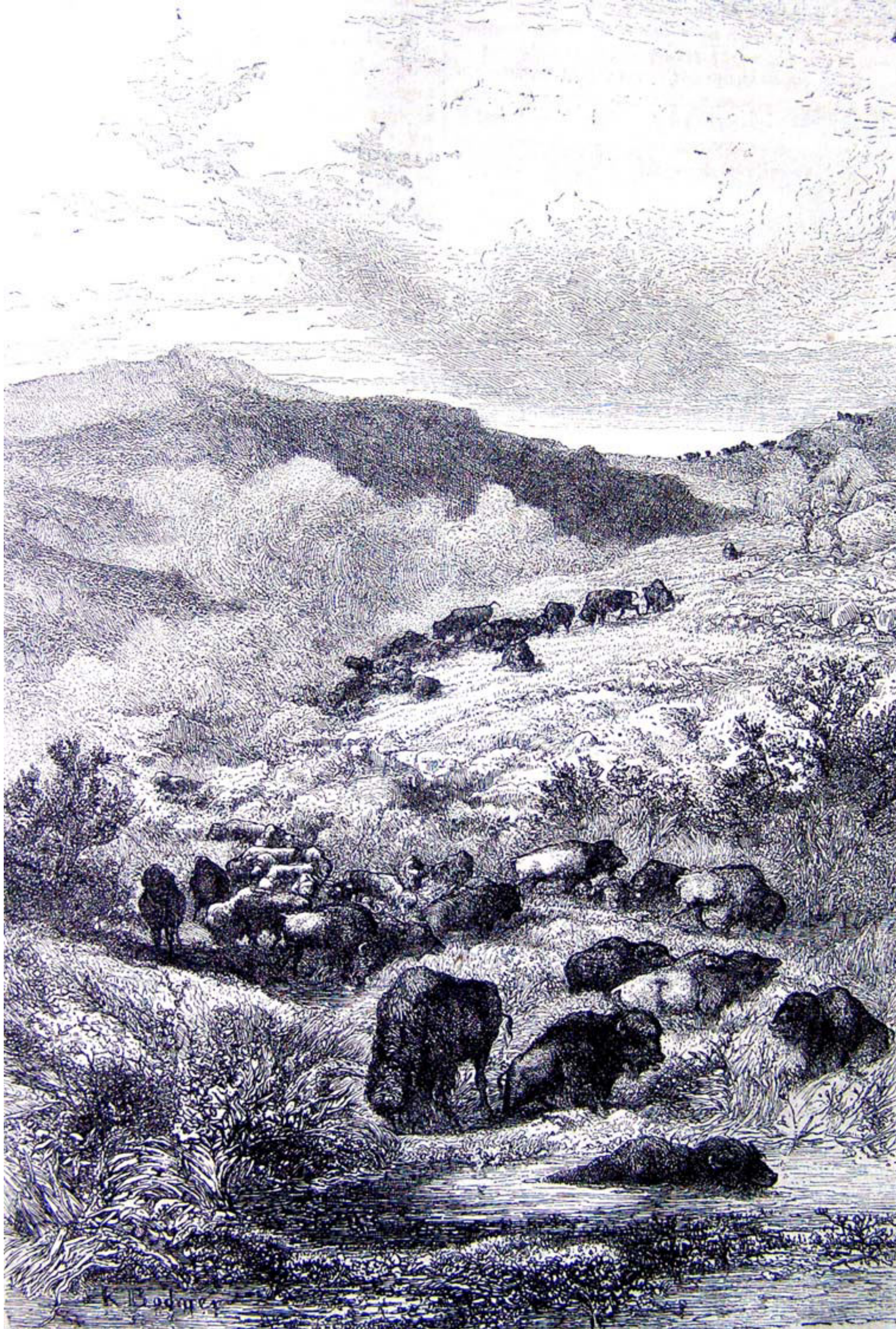


Fig. 26. Troupeaux de bisons près du Missouri, *Magasin Pittoresque*, no. 41/1863.

Bodmer had been so forgotten by the Meyers that Edmund Flagg, author of the New Harmony essay in *The United States Illustrated*, credited Prince Maximilian as the artist. Maximilian, Flagg recalled, had spent several weeks at New Harmony, "during which the Prince exercised his graceful pencil in delineating several of the romantic scenes in the neighborhood. One of these in the Fox Island Cut-off [*Cut-off River*, *Branch of the Wabash*, vignette VIII], is exceedingly picturesque, as is also that of the village itself".[104]

Bodmer did little else with his American work. Years later he "swapped Indian tales" in a Paris bistro with Francis Mayer, a protégé of Baltimore artist Alfred Jacob Miller, who had accompanied Sir William Drummond

[104] Edmund Flagg, "New Harmony", in Dana (ed.), *United States Illustrated*, 2: 57.

Stewart to the Rocky Mountains in 1837. He was said to have exclaimed on one occasion that, "In Europe I have acquaintances, but over there I had friends", and, on another, that he had concocted a "crazy, extravagant plan" of remaining in America after the Prince left, roaming the forests with his horse and rifle like a latter-day Daniel Boone. One reason might have been the fact that Maximilian kept all but a handful of the original watercolors, and Bodmer returned the title to the copperplates in 1847. He would have had to obtain the Prince's permission to do anything more with them. But he did not forget the experience. When Rudolph Friederich Kurz, a young colleague, was preparing to go abroad – perhaps to Mexico – Bodmer urged him to complete his training before doing so. "He wisely urged me not to be in too great haste", wrote Kurz, "but first to become so practiced in the drawing of natural objects and in the true representation of animals and of mankind that the matter of technique would no longer offer the least difficulty". Perhaps also because of Bodmer's influence, Kurz chose to go to the American West instead of Mexico[105].

Although Bodmer did continue to publish an occasional North American picture in *Le Magasin pittoresque*, a monthly French pictorial (Fig. 26) and illustrated a final work for Maximilian in 1865 – a catalogue of North American reptiles and amphibians – most of his work now centered on the French landscapes that earned him increasing respect at the Paris salon and appeared in such journals as *Le Magasin Pittoresque*, *L'Illustration* (Fig. 27, 28), *Le Monde illustré* and *L'Art*. His exaggerated claims of identifying with the Indians and the West could have been part of a desperate attempt to sell some paintings or promote his reissued *Nord-America in Bildern.* But friend and critic, Théophile Gautier, was justified in his conclusion that he "thus commands the forest of Europe just like the forest of America...", and the French government recognized his artistic merit in 1876 with the prestigious Legion of Honor award[106].

With the publication of copies after Bodmer's work in *Graham's Magazine* in 1844, these elegant, precise, and careful images began their transition from Maximilian's eighteenth century world of the Enlightenment to a much greater audience in the mainstream world of nineteenth-century American romanticism. Romantics appreciated the preciseness and definitive nature of the images just as much as the Neoclassicists – "romanticism is *a* perception of reality", as William H. Goetzmann is fond of saying – but they wanted more: they wanted to be able to imagine, to feel, to understand emotionally the subject of their research. *Graham's* engravers changed little about the images – in some cases, such as *Cut-Off River*, *Branch of the Wabash* (vignette VIII) and *Tower-Rock on the Mississippi* (vignette IX) they are exact if reduced size copies – but the words that interpreted the images to the readers put them in a different context from the one that Maximilian intended. For example, Maximilian had provided few words to accompany Bodmer's image of the Cut-off River, which forms the eastern branch of the Wabash at New Harmony: "the forests … are very extensive", he wrote, "and the soil extremely fertile: vegetation is much more luxuriant than to the east of the Alleghanys…"[107]. Perhaps it was this reticence and language that a more Romantically inclined reviewer for the *Journal des Debats* deplored. While admitting that Maximilian was "quite thorough and exact in his classifications", Al Donné complained that

> we would have preferred an analysis of his daily observations rather than a simple description of the minute details…. When I read a book I expect to get to know the author's thought and judgment. I insist on the fact that the author must not only concentrate simply on facts. The facts are just the base and only the explanation can bring them to life.

After describing Maximilian's account of the Mandan ceremonies and religious rites, Donné continues:

> The impressions given through the Prince's study leave us with feelings of pity, sadness and disgust. These feelings result from the facts presented by this author. Not from his personal

[105] The small collection of Bodmer paintings and drawings at the Newberry Library in Chicago came from Bodmer's personal collection. See also Orr, "Karl Bodmer", 362–363, 366. In 1856, Bodmer deposited the copperplates in the Prussian embassy, where they were finally reclaimed by Maximilian's heirs in 1873. See also J. N. B. Hewitt (ed.), *Journal of Rudolph Friederich Kurz: An Account of His Experiences Among Fur Traders and American Indians on the Mississippi and the Upper Missouri Rivers During the Years 1846 to 1852*, Trans. by Myrtis Jarrell (Washington: Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology Bulletin 115, 1937), 3.

[106] Orr, "Karl Bodmer", 364–366 (quotes), 367; Dippie, *Catlin and His Contemporaries*, 367–368; and *Le Magasin Pittoresque*, 31 (1863): 113, 153, 217, 220, 221, 249, 269, and 325; 32 (1864): *Les Forêts*, *Au Bas Bréau*, no page number given; 33 (1865): 365; 34 (1866): 81; 35 (1867): 373 (?); 37 (1869): 61, 137, 145, and 241; and 39 (1871): 177. See also Théophile Gautier, "Les Eaux-fortes de Karl Bodmer", *L'Illustration*, 47 (1866): 422 (quote); and Maximilian, Prinz zu Wied, *Verzeichniss der Reptilien welche auf einer Reise im nördlichen America beobachtet wurden* (Dresden: E. Blochmann, 1865).

[107] Thwaites (ed.), *Early Western Travels*, XXII: 165. There are no more extensive references to the river in his unpublished journal. See the manuscript of Paul Schach's translation at the Joslyn Art Museum, vol. 1, Chapter 5, p. 141 and 148. See also William H. Goetzmann and William N. Goetzmann, *The West of the Imagination* (New York: W. W. Norton & Company, 1986), 13.

insight, for it remains impersonal and objective. Indeed, Prince Maximilien [sic!] remains impartial and it is somewhat bothersome to not know what his feelings are.[108] (Fig. 29).

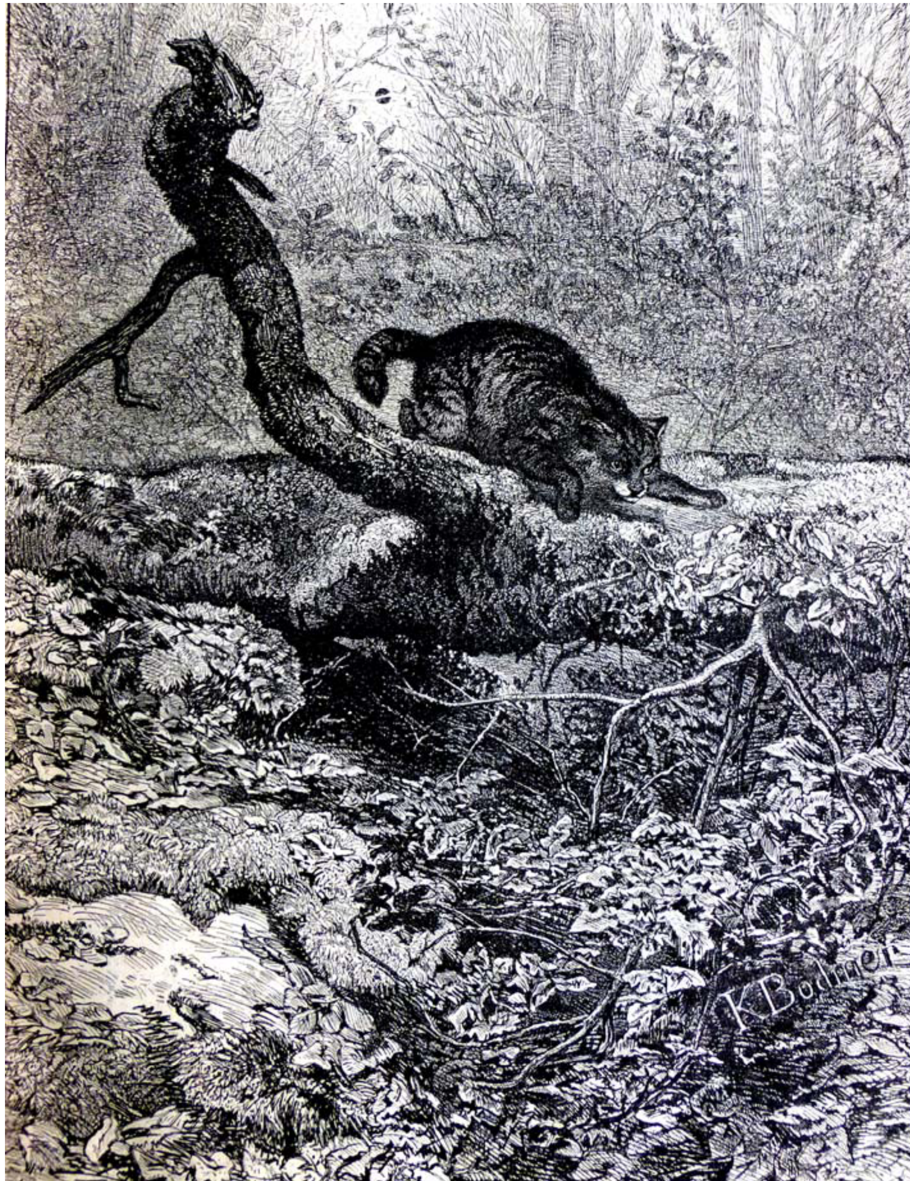


Fig. 27. Le chat sauvege a l'affut, *L'Illustration*, no. 1249/2 Fevrier 1867.

The *Graham's* writers, whether Dr. Bird or someone else, were not so reluctant. Insofar as the Cut-Off River was concerned, the *Graham's* author claimed,

> Few streams, either in the West or elsewhere, are more picturesque. It is a bold and rocky river, diversified with numerous wooded islands, and shaded by primeval trees of enormous magnitude. Though the country in the vicinity is rapidly becoming cultivated; though the old monarchs of the forest are one by one departing; and though the ploughman's whistle is now heard where once the silence was only broken by the scream of the eagle, Cut-Off River still retains much of the wildness of its aboriginal appearance… its wild grandeur.[109]

In another case, Maximilian described Tower Rock, which stands on the Missouri side of the Mississippi River, between St. Louis and the mouth of the Ohio, as an "isolated, cylindrical rock, from sixty

[108] Al. Donné, "Les Sauvages du Missouri", *Journal des Débats*, Apr. 23, 1845.

[109] Thwaites (ed.), *Early Western Travels*, XXII: 208–209; "The Cut-Off River (With an Accompanying Engraving)", *Graham's*, 26 (May 1845): 204.

to eighty feet in height…, its summit crowned with red cedars", But the *Graham's* writer saw "A column of roc …, rising fifty feet in height above the ordinary surface of the water", surrounded by other landmarks with names like "the Devil's Bake-Oven", "Devil's Pulpit", and "Cornice Rocks", and backed by the "stupendous cliffs" of the Illinois side of the river. In addition, the area was one of the most dangerous on the river, with a "remarkably swift" current that years ago forced the rivermen to pull their boats through by rope, because ordinary polling against the current was impossible. *Graham's* also endorsed a suggestion to place a statue of the inventor of the steamboat, Robert Fulton, perhaps executed by American sculptor Hiram Powers, atop the tower to honor "the mighty genius who taught how to stem the tide of the great Father of Waters", "the art of sculpture", and "the great West"[110].

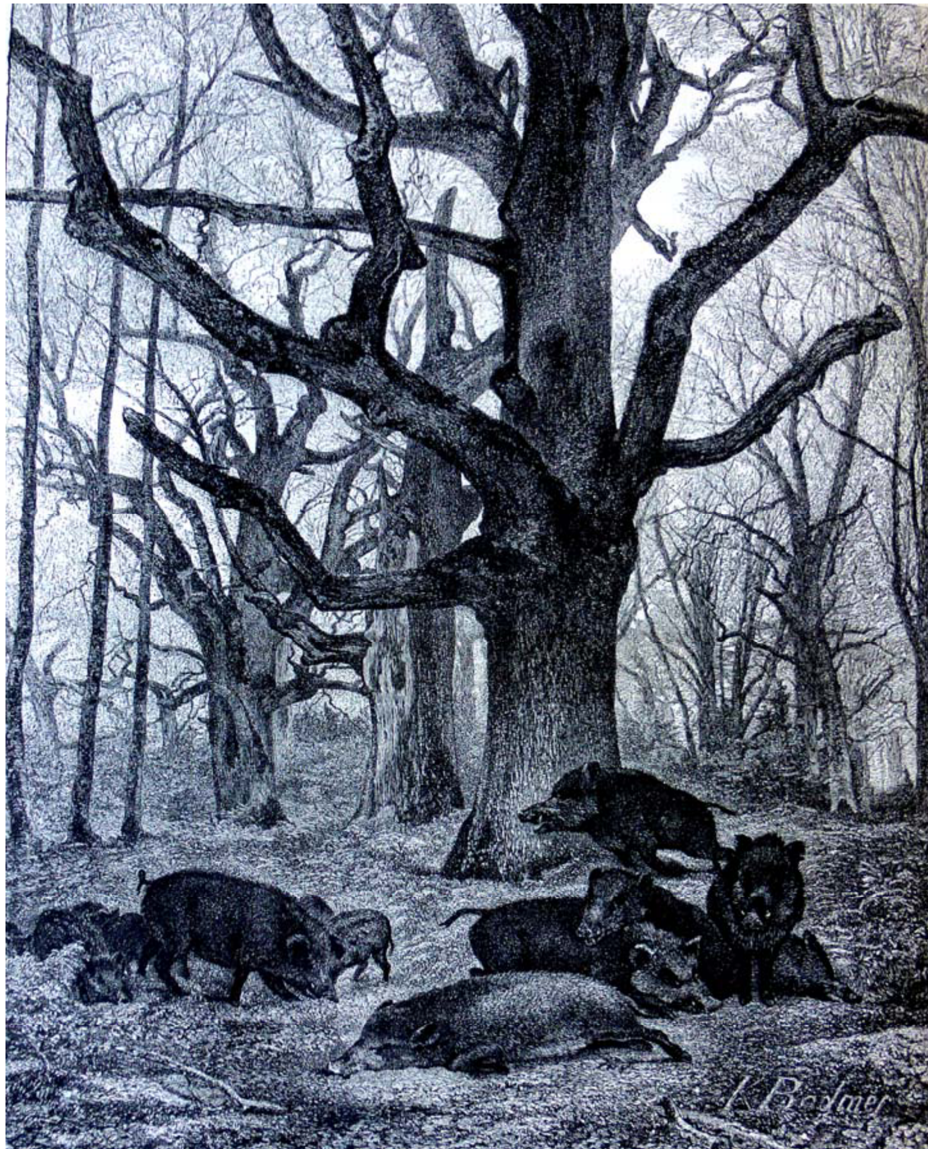


Fig. 28. Bande de sangliers sous la haute futaie, Exposition Universelle, Section Suisse, *L'Illustration*, no. 1284/5 Octobre 1867.

One of the Greatest of the *Graham's* illustrations is a copy of Bodmer's portrait of Péhriska-Rúhpa, one of the three main members of "the band of the dogs". Shown while doing the Dog-Dance, Péhriska-Rúhpa, according to Bird, wore… a large cap of colored cloth, to which a great number of ravens', magpies' and owls' feathers were fastened, adorned with dyed horse-hair and strips of ermine. He also carried a large war-pipe

[110] "Grand Tower Rock (On the Mississippi)", *Graham's*, 26 (Sept. 1845): 124.

made of the wing bone of a swan. Three of the band were honorably distinguished from the rest by strips of red cloth hanging down the back; and it was the duty of these men, if any one threw a piece of meat on the ground, during the progress of the dange, and said, "there, dog, eat", to fall on it and devour it raw, like dogs or beasts of prey[111].



Fig. 29. A Mandann Village, Wikimedia Commons.

But even the *Graham's* prose proved reserved in comparison to later copyists and interpreters of Bodmer's scenes. Edmund Flagg of St. Louis, author of the essay on Tower Rock in *The United States Illustrated* and well known western writer, lawyer, journalist, and diplomat, noted that this "huge perpendicular mass of lime-rock" stood firm while the "turbid torrent boils and rages in a dangerous eddy below". Beyond the tower, "the river pours with fearful force and rapidity through this narrow channel; and before the introduction of steamboats, it was one of the most dangerous points between St. Louis and New Orleans"[112]. To popular author Robert Sears, this same prospect presented a

> wild scene... The banks are high, steep, and very remarkable for their picturesque character, being steep, and thickly grown with gigantic oaks and other trees of large size, while the surface is broken by rocks and ledges. The stream in some parts is beautifully variegated with small islands…; while the high, rude, and frowning banks, crowded with thick, natural forests, give an air of wildness and sublimity, strongly contrasting with the smooth surface of the stream….[113].

[111] "Mandan in Dog-Dance Costume. (with an Accompanying Engraving)", *Graham's*, 27 (Oct. 1845): 170.

[112] Charles A. Dana (ed.), *The United States illustrated; in views of city and country. With descriptive and historical articles* (2 vols.; New York: Herrmann J. Meyer, 1853), 2: 84. The book for which Flagg is best known is *The Far West: or*, *A Tour Beyond the Mountains. Embracing Outlines of Western Life and Scenery; Sketches of the Prairies*, *Rivers*, *Ancient Mounds*, *Early Settlements of the French*, *etc.* (2 vols.; New York: Harper & Brothers, 1838).

[113] Robert Sears, *A Pictorial Description of the United States*, *Embracing the History*, *Geographical Position*, *Agricultural and Mineral Resources*... (Boston: J. A. Lee & Co., 1876), 543. This book was first published as Robert Sears (ed.), *A New and Popular Pictorial Description of the United States: Containing an Account of the Topography*, *Settlement*, *History*, *Revolutionary*

Focusing on elements of *Prairie near the Arkansas River*, in which the engraver has taken the figures from Bodmer's *A Blackfoot Indian on Horse-Back* (vignette XIX) from their Upper Missouri River home and placed them on the southern Great Plains near the Arkansas River, R. Clark, the author of the accompanying essay in *The United States Illustrated*, imagined a first-time traveler "standing upon the edge of one of our large western prairies… with a deep feeling of astonishment": a level prairie before him, "without a single tree or shrub, or other object" between him and the horizon. "… A sense of utter solitude oppresses the lonely traveller", continued Clark, employing the vivid and emotional language of the Romantic. "Proceeding mile after mile, and hour after hour, he finds the same solemn monotony… It is only in its wild uncultivated state, that the prairie is seen in all its beauty and lonely grandeur". Clark then imagined the "terrific grandeur" of a prairie fire with "flames [that] wildly career over the prairie". "The fire rushes on with new violence" until the few settlers finally start enough back fires to extinguish it, leaving "a gloomy and desolate scene…, the soil bare and the surface perfectly black… The wind sighs mournfully over the black plain… there is nothing to be seen but the cold and dead earth". The text accompanying the reuse of the engraving in the German edition of *Meyer's Universum* was even more florid in its Romantic prose[114].

Such emotion would, no doubt, have distressed Maximilian, who strove mightly to present the facts precisely as he saw them in unemotional and clear language. His book is one of the great scientific achievements in relation to the Indian and the early nineteenth-century American West, but it also came to represent the Romantic image of the *terra incognita* and the Indian to an entire generation of these new men, the Americans (Fig. 30).

---

and Other Interesting Events, *Statistics*, *Progress in Agriculture*, *Manufactures*, *and Population*, *&c.*, *of Each State in the Union...* (New York: R. Sears, 1848).

[114] *Prairie near the Arkansas River*, in Charles A. Dana (ed.), *Scenery of the United States Illustrated in a Series of Forty Engravings* (2 vols.; New York: D. Appleton and Company, 1855) 2: 26–28; "Die Prairie", *Meyer's Universum*, XIX (1857): 105–111.

GUSTAV KLIMT IN CONTEMPORARY PHOTOGRAPHS

by UWE SCHŐGL
(Vienna)

Abstract

The interrelationship between photography and painting as mutual sources of inspiration reached a new peak throughout Europe and in the USA in the fin-de-siècle period. The Jugendstil movement in Vienna and the new artistic approach to photography that propagated a modern visual language in newly-established studios and organisations (Pictorialism) also met with an extremely positive response in the Austrian capital.

However, the most important representative of "Viennese Modernism", Gustav Klimt (1862–1918), had only limited contact with photography, both in terms of its influence on his artistic œuvre and Klimt's influence on photography. This contribution approaches Gustav Klimt from a photo-historical perspective and questions the importance portrait photography had for the artist, his occasional influence on the medium and how his photographic image in the public sphere, as well as in private snapshots, from the period is to be considered.

Keywords: Portrait photography; Klimt; Jugendstil movement; studio photography.

Gustav Klimt was the focal point of photographs all of his adult life, as he had the financial means to regularly have portraits made of himself by Vienna's most prestigious photo studios. These portrait studies were authorized by Klimt; they thus had something of an official character and were sometimes used for publications. A different matter entirely is the large body of private photographs of the prominent artist that has also survived. Most of these pictures were taken on Lake Attersee, the Upper Austrian lake where Klimt customarily spent his „Sommerfrische", the phenomenon in which city dwellers packed their belongings each year and moved out to the countryside to escape the summer heat of the city. Klimt spent his „Sommerfrische" with the Flöge family from 1900 to 1916[1], and during these sojourns Klimt himself occasionally acted as photographer[2]. At the turn of the century it was becoming fashionable, particularly among members of amateur camera clubs, to take snapshots of private festivities and travels. With a minimum of technical expertise, it was possible to preserve important family events and everyday occurrences as mementos for the family album. This was the same casual visual language that characterized the snapshots being taken during that period at various exhibition openings (such as Vienna's 1908 „Kunstschau"), at artists' parties, and on Klimt's travels.

It is astounding that up to now, scholars have regarded the photographs of Gustav Klimt solely as documentary elements of his biography[3]. The objective of this essay is to place the many-faceted spectrum of photographs of Gustav Klimt in a photo-historical context and conduct an analysis of them[4]. In the course of this, based on the sources of the pictures, we will explore the question of which photographs of Klimt were created in studios, and to what extent his influence on the creative process of these (self-)portraits had an effect on the final picture (Fig. 1). These studio photographs will be contrasted with the amateur snapshots

[1] Gustav Klimt's *Sommerfrische* sojourns began in St. Agatha in 1898 and continued each year, with few exceptions, from 1900 to 1916 at various locations on Lake Attersee.

[2] In the summer of 1906 Klimt took twenty photographs of Emilie Flöge wearing dresses they had designed together (album in the estate of Emilie Flöge). Ten of these pictures were published in the journal *Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. 19, p. 65, Darmstadt, October 1906 – March 1907.

[3] The presentation of these "photographic documents" is most clearly separated from that of Klimt's work in the appendix "Katalog der Dokumente", in: Toni Stooss, Christoph Doswald (eds.), Gustav Klimt, exhib. cat., Kunsthaus Zürich, Zürich 1992, p. 347ff.

[4] This shortened and updated essay appeared in the catalogue „Klimt: Up Close and Personal. Paintings – Letters – Insights", Tobias G. Natter, Franz Smola and Peter Weinhäupl (eds.), exhib. cat. Leopold Museum, Vienna 2012, p. 84-97.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 5 (49), p. 45–59, Bucureşti, 2015

taken during the “Sommerfrische” on Lake Attersee, which are distinguished above all by their private character[5].



Fig. 1. Moritz Nähr, Gustav Klimt, c. 1910.
Silver gelatine print, Austrian National Library/Vienna, inv. no. Pf 31931 C (2).

A special role in this regard is played by Klimt’s “personal photographer”, Moritz Nähr, who bequeathed to us an iconic Klimt image. As the long-time chronicler of Klimt’s life, Nähr was the only photographer permitted to take pictures of the interiors and exteriors of the artist’s studios. In general, with regard to the photographic images of Klimt it should be stressed that the societal context was an important component in the conception of these pictures.

The significance of photography for Klimt

Klimt’s relationship with photography began with the recognition of the possibilities it offered him for his painting activities. As early as 1886, when he was executing ceiling paintings for Vienna’s newly constructed Burgtheater, he utilized the photographic reproduction principle as a compositional aid[6] – a method that enjoyed great popularity in Historicism but was used only surreptitiously by painters[7]. Years

[5] A comprehensive study of representations of Gustav Klimt in photographs, see: Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger (eds.), Gustav Klimt & Emilie Flöge. Photographs. Munich, London New York 2012.

[6] Klimt used model photographs in the design stage of the ceiling paintings for the right staircase of the new Burgtheater. It has also been established that Klimt painted miniature portraits from photographs during his student days to help his father support their family. Eder, Franz: *Gustav Klimt und die Fotografie*, in: Tobias G. Natter und Gerbert Frodl (eds.), Klimt und die Frauen, exhib.cat. Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Köln 2000, p. 50–56.

[7] Uwe Schögl, Hans Makart und die Fotografie, in: exhib.cat. Makart. Painter oft he sences. Belvedere, Vienna 2011, p. 211–222.

later, the zoom effect created through the use of a telephoto lens (or telescope) would become an important creative component in the selection of motifs for Klimt's landscape paintings[8].

Klimt followed with interest the photographic reform movements taking shape at the turn of the century, such as Pictorialism, in which amateur photographers elevated the artificiality of image composition to an art form equal to painting. With the photographers' association known as the "Wiener Kleeblatt," or "Wiener Trifolium," founded in 1897 by Heinrich Kühn, Hugo Henneberg, and Hans Watzek, Vienna became a center for this movement, which exhibited internationally, published numerous articles, and had ties to the Secession[9]. In 1902, at the initiative of Carl Moll, the Thirteenth Secession Exhibition presented large-scale photographic works by the Vienna Camera Club. Because of their size and the use of new photochemical processes, these works, by Friedrich Viktor Spitzer and others, resembled paintings. Another presentation followed in 1904. This new photography movement spawned a large number of amateur associations and was prolific in its exhibition activities,[10] presenting works at venues such as Vienna's Galerie Miethke (1901, 1905), the Kunstsalon Heller (1909, 1912), and the Galerie Pisko (1909, 1912).

As a (brief) member of the editorial board of "Ver Sacrum," the Secession's monthly journal, Klimt had contact with the members of the Vienna Camera Club and published their works in the journal as early as 1898. Klimt was also kept abreast of the latest trends in photography by the international magazine „The Studio"[11]. It is likely that Klimt's relationship to art photography was greatly intensified through the commission he received from Henneberg in 1901/02 to paint a portrait of the photographer's wife[12]. The affinity Klimt had for this photography movement seems also to have been reflected in his choice of studios to create his photographic portraits.

Klimt and studio photography

Unlike many of his contemporaries, Klimt never showed any interest in painting self-portraits. But although he claimed that he was "not interested" in himself "as a 'subject for a painting'"[13], this did not hold true for photography. While it is not known if Klimt was actually fond of this type of portraiture, sitting for a portrait in one of Vienna's prestigious photo studios was certainly part of that era's widespread desire for self-promotion. Only very few statements by Klimt on the subject of photography have been passed down, and even these provide little information, such as in a message to Emilie Flöge: "… was photographed this morning by Nähr – at the Kunstschau – I am curious!" (8 July 1909, no. 157). Among Vienna's studios, Klimt in any case favored those that perceived photography as art[14]. commissioning portraits from Dora Kallmus ("Madame d'Ora") in 1908, Pauline Hamilton in 1909, Anton Josef Trčka ("Antios") in 1914, as well as from Moritz Nähr and Friedrich Viktor Spitzer.

Portraits of artists posed a special challenge for studio photographers. In 1914, a contemporary critic opined that generally "the professional photographer is very dependent on the desires of his sitters", and that "when the subjects are themselves artists… the pictures as a rule are of a much higher quality"[15]. It is safe to assume that Gustav Klimt did, in fact, exert influence on the creation of his portraits, but the extent of this

[8] The first detailed analysis of this "viewfinder" principle with regard to Gustav Klimt was made in. Secession LXXXVIII (ed.): Inselräume – Teschner, Klimt & Flöge am Attersee, Seewalchen a. Attersee 1988.

[9] Between 1900 and 1903, Josef Hoffmann designed and built villas on Vienna's Hohe Warte, in the Döbling neighborhood, for the photographers Hugo Henneberg and Friedrich Viktor Spitzer.

[10] The best-known associations in Vienna were the "Wiener Camera Club", the "Wiener Amateur Fotografen Klub", and the "Photographische Gesellschaft".

[11] The art journal "The Studio", ed. by Charles Holme, first published in 1893, issued a special edition in summer 1905 titled "Art in Photography."

[12] Portrait of Marie Henneberg, 1901/02, Staatliche Galerie Moritzburg, Landeskundemuseum Sachsen-Anhalt, Halle a. d. Saale – ND 1967, no. 123; WSW 2007, no. 154; N 2012, no. 142.

[13] "I'm not interested in myself as a 'subject' of a painting'". Gustav Klimt, typescript recollection (Wienbibliothek im Rathaus, Vienna, inv. HIN 152.980), quoted in Christian Nebehay (ed.), Gustav Klimt Dokumentation, Wien, 1969, p. 32.

[14] The numerous representatives of photographic groups in Vienna conducted a bitter debate as to what "artistic photography" was. These arguments were comparable to those engaged in by members of the Secession.

[15] Review of the exhibition "Meisterbund der österreichischen Photographen," in "Kunst und Kunsthandwerk," Vienna, 1914, vol. XVII, p. 101; quoted in Monika Faber, Madame d'Ora. Wien-Paris. Portraits aus Kunst und Gesellschaft 1907–1957, Wien/München, 1983, p. 15.

influence remains open to speculation. In any case, the approaches taken by the studios commissioned by Klimt are very similar, differing only in subtle compositional variations. The favored pose for these Gustav Klimt portraits was the traditional sitting position, and all the distinguishing features that express his private and professional personality are prominently displayed: the heaviness of his hands, the liveliness of his eyes, and the somewhat mischievous expression of his face. Anton Josef Trčka, the self-proclaimed "photographer of artists", for whom Klimt (along with Schiele) was the most important role model, also employed this conventional portraiture scheme for his pictures of Klimt, although he discarded these conventions in the photographs he took of Egon Schiele at the same time (1914). Trčka had been able to establish contact with Klimt through a letter of recommendation from Josef Maria Eder[16], founding director of Vienna's Institute of Photography and Reproduction Technology (Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren).

A comprehensive portrait series has been preserved from the studio of Madame d'Ora (Dora Kallmus), which Klimt visited in 1908, only a year after its opening (Fig. 2a–2d) At these portrait sessions it was customary to go through a number of different poses. In order to create a portrait of the greatest possible expressiveness, photographers would attempt to find gestures and emotions of the sitter that in the photograph would appear to grow out of a natural movement. It was this very process of bringing out these distinctive characteristics that at that time was regarded as the hallmark of top-quality portraiture. Klimt possessed the aura of a "refined 'child of nature,' a cross between a satyr and an ascetic"[17], as the contemporary art critic Hans Tietze characterized him – and as he was aptly portrayed by studio photographers. Klimt knew how to use his"erotic magnetism and the libertine image of a 'genius'"[18] to create a myth-like, colorful persona and thus also increase his commercial value[19].

Moritz Nähr was Klimt's long-time portrait photographer and chronicler, and we have him to thank for what are presumably the last pictures of Gustav Klimt, taken in 1917 (Fig. 3). Biographical details about Nähr are scant, but his relationship with Klimt was described as "idolatrous"[20]. Klimt demonstrated the great trust he had in his lifelong friend and companion[21] by permitting him, and him alone, to take pictures of his studios and to make photographic reproductions of his paintings[22]. This very personally motivated model-photographer relationship is likely also the premise for the photographic portraits: Klimt's desire to cultivate a certain image as an artist and Nähr's desire to realize this self-image through artistic photographs. Although Nähr had his own studio in Vienna's seventh district, it was his custom to portray his clients, including Klimt, in natural environments, such as in an apartment or in the outdoors[23]. Nähr composed each individual photograph of Klimt with great care and according to specific criteria: he employed devices such as the delicate interplay of sharpness and blurriness, the retouching of the negative (in order to intensify effects), the use of planar and neutral backgrounds, and the selection of cropped picture details. In terms of visual language, Nähr attempted to capture Gustav Klimt as far as possible with self-confident facial expressions and gestures, with the intention of drawing the viewer's attention to the portrait subject and eliciting admiration. Nähr's portraits are among the few examples of Klimt photographs for which there is evidence of an intended purpose[24]. Large-format prints are either signed by the photographer ("M. Nähr.") or bear Klimt's autograph[25]. It is likely that Klimt sometimes passed these authorized photos on to his clients or

[16] Monika Faber, Anton Josef Trčka 1893–1940, exhib.cat. Rupertinum Salzburg 1999, p. 34.

[17] Quoted in Christian Brandstätter, Klimt und die Frauen, Wien, 1994, p. 46.

[18] Tobias G Natter (ed.), Fürstinnen ohne Geschichte? Gustav Klimt und die ‚Gemeinschaft aller Schaffenden und Genießenden, exhib.cat. Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Köln 2000/01, p. 61.

[19] This photographic self-dramatization by celebrated artists had its roots in the "genius worship" attitudes of Historicism (an exemplary case in Vienna was Hans Makart), which lasted well into the twentieth century (e.g., Pablo Picasso).

[20] Recollections of the eighty-yearold Moritz Nähr; see Emil Pirchan, Gustav Klimt. Ein Künstler aus Wien, Wien/Leipzig, 1942, p. 74f. Nähr is erroneously called Max instead of Moritz here.

[21] "Nähr brought me a small bunch of flowers yesterday from his wife, she had picked them in the garden. 'It's not my fault' he said when he handed them to me. He is a clumsy man". Postcard from Gustav Klimt to Emilie Flöge (29 June 1912, no. 286).

[22] "Nähr will photograph your painting today. Afterwards it will be collected/Munich 4 Seasons". Postcard from Gustav Klimt to Emilie Flöge (8 July 1908, no. 99).

[23] The "Archducal Photographer to the Imperial Court" (1909) Moritz Nähr photographed Franz Ferdinand of Austria-Estonia, successor to the throne of Austria-Hungary, and his family at their residence at Belvedere Palace, Vienna.

[24] Astonishingly, portrait photographs of Klimt were, as a rule, never reproduced in exhibition catalogues during his lifetime, but only for later memorial exhibitions, such as in the case of the pictures by Pauline Hamilton in the exhibition catalogue of the Vienna Secession in 1928.

[25] Moritz Nähr apparently never used a studio stamp to mark his photographs but rather signed them with a delicate graphite script. His signatures on the portrait photographs of Gustav Klimt are identical to those on the photographs of Archduke Franz Ferdinand. Gustav Klimt used Indian ink for his signature.

presented them to friends as mementos. Gustav Klimt used one picture from this portrait series as his passport photo. The passport was issued on 24 May 1917 by the Imperial and Royal Police Authority in Vienna and permitted Klimt to undertake “recreational trips” during the war years within Austria[26] (Fig. 4).



Fig. 2a–2d. Madame d’Ora-Benda, Gustav Klimt in a three-piece suit, 1908. Original glass plates with cutting marks of Atelier d’Ora-Benda, Austrian National Library/Vienna, inv. no. 203435-D, 203436-D, 203437-D, 203438-D.

[26] Gustav Klimt’s passport, “valid for travel further into the war zone, specifically to Styria, Salzburg, and North Tirol – including the return journey”, for the purpose of “recreational trips”.

Fig. 3. Moritz Nähr, Gustav Klimt in front of his studio in Feldmühlgasse 11, 1917, Silver gelatine print Austrian National Library/Vienna, inv. no. Pf 31931 C (4).

Fig. 4. Passport of Gustav Klimt with a portrait by Moritz Nähr, exhibited in the k. k. Police Direction Vienna, May 1917, Albertina, Vienna.

Identity crisis and reorientation

In 1905 the conflict surrounding the university paintings reached a fever pitch, plunging Klimt into an identity crisis. This personal ordeal was followed by a new artistic self-image and a change in his style[27] to a more planar, ornamental orientation. Klimt distanced himself from his role as a creator of public art – a transformer of life into art, presented as a utopian refuge of absolute happiness – and concentrated his artistic work on the "private sphere: portraits"[28]. Klimt traded his public life for a life of seclusion on Lake Attersee, where he spent his summer holidays with a faithful entourage of friends and clients[29]. The social context, however, continued to be a decisive element in Klimt's attitude toward his art:[30] his private clients and his altered everyday habits were critical in the choice of subject and content of his pictures[31]. Klimt's newly gained privacy now also influenced his photographic self-conception.

The artist's new self-conception in photographs

The tranquility he enjoyed in his studio and during his „Sommerfrische" was vital for Klimt[32]. Shortly after Klimt's death, Hermann Bahr noted "how wonderful his life was in the last six or seven years, after he had withdrawn completely. This kind of withdrawal is simply a part of being a complete Austrian"[33].

Let us return to the period around 1900, when the crisis Klimt experienced due to the public rejection of his university paintings by the press and his clients was in its initial phase. A comparison of portraits taken by Moritz Nähr serves to illustrate the transformation that Klimt's self-promotion underwent.



Fig. 5. Moritz Nähr, Gustav Klimt with a group of artists of the so-called Beethoven exhibition, April 1902. Silver gelatine print, Austrian National Library/Vienna, inv. no. Pf 31931 D (3a).

[27] Carl E. Schorske viewed this conflict as the cause of Klimt's personal crisis and the subsequent change of style, quoted in Stephan Koja (ed.), Gustav Klimt Landschaften, exhibit. cat. Belvedere, München, 2002, Vienna, 2002/03, p. 35–36.

[28] Koja, exhibit. cat. Belvedere, München, 2002, Vienna, 2002/03, p. 36.

[29] For a discussion of the influence of their Sommerfrische domiciles on the pictorial composition of vacationing artists, see: Uwe Schögl, „Entzückend, das Salzkammergut", in: Landschaftsbilder – Bildlandschaften, Künstlergilde Salzkammergut (ed.), Weitra, 2008, p. 7–49.

[30] Carl E. Schorske also pointed out the parallels between Sigmund Freud and Gustav Klimt, who both withdrew from public life after massive attacks. Carl E. Schorske, Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle, Frankfurt/Main, 1982, p. 195.

[31] On the societal contextualization of Klimt's portraits around 1905, see the monographic study of his works by: Thomas Zaunschirm, Gustav Klimt. Margarethe Stonborough-Wittgenstein. Ein österreichisches Schicksal, Frankfurt/Main 1987.

[32] Klimt's numerous moves to increasingly remote and quiet areas should also be seen in this context.

[33] Letter from Hermann Bahr to Josef Redlich of 14 February 1918, quoted in Fritz Fellner (ed.), Quellen zur Geschichte des 19. u. 20. Jh. Bd.2, 1980, p. 309.

Until the turning point in 1905, Klimt basked in – and made a public display of – the pioneer role he played in both artistic and social contexts. In 1902, at the Fourteenth Secession Exhibition, Moritz Nähr had photographed the group's members in the Secession shortly before the exhibition opening (Fig. 5). The arrangement and the casual poses of the artists appear arbitrary, but they were in fact carefully staged: Klimt is not given center stage among his fellow artists; what sets him apart in a motific sense is his sitting position. This motif-like "detail" had appeared as early as 1884 in a very similarly arranged picture by an unknown photographer, taken at the opening of the "Siebenerclub" (Club of Seven) (Fig. 6), and was to be repeated frequently in comparable photographs. Nähr later produced a variation of this group photo of 1902, creating an individual portrait of Gustav Klimt in the same pose, a picture that has often erroneously been thought to be an enlarged detail of the original group portrait. This portrait photo is the first to show Klimt in his characteristic painting smock. Nähr's "spin-off " shows Klimt "enthroned" in the exhibition space of the Secession with his painter's smock, holding his paintbrushes – as characteristic props – and adopting a seated pose familiar to us from Renaissance portraits of royalty. Here, Klimt presents himself (in a public space) in the sovereign symbolism of an "artist-monarch" (Fig. 7).



Fig. 6. Gustav Klimt with members of the "Club of Seven", 1894.
Silver gelatine print, Austrian National Library/Vienna, inv. no. Pf 31931 B (1).

A depiction of Klimt by Heinrich Böhler in 1909 was already pointing in a new direction. Böhler used a "reform dress" (Reformkleid), which Kolo Moser had presumably designed for Emilie Flöge, as a pretext for an innovative series of staged photographs in the garden of the artist's studio (Josefstädter Strasse 21) in the summer of 1909[34]. This also gave Klimt the chance to show himself off in a photograph wearing his new artist's smock (Fig. 8). In this case as well, we can assume that Klimt exerted an influence on the creative photographic process. The entire scene creates the impression of a studio portrait moved outdoors – although somewhat static due to the need, corresponding to the conventions of fashion photography at that time, to display these prototypes as prominently as possible. The natural lighting as well as the subjects, who appear to be in motion, bring to mind amateur photos, taken in a private setting and simply depicting two people

[34] Two more photos from this sequence are extant, one of which shows only Emilie Flöge. The short, intense shadows of the two subjects make it likely that these were taken in the summer months.



Fig. 7. Moritz Nähr, Gustav Klimt, April 1902. Silver gelatine print Austrian National Library/Vienna, inv. no. Pf 31931 D (3a).



Fig. 8. Heinrich Böhler, Gustav Klimt and Emilie Flöge, 1909. Austrian National Library/Vienna, inv. no. Pf 31931 E (2).

(man and woman) dancing lightheartedly in the outdoors: a studiously harmonious image creating the overall impression of a peaceful male-female relationship in an imaginary sphere of freedom. Böhler‘s skillfully staged image of a “fulfilled, idyllic relationship” should not obscure the fact that Klimt’s attitudes with respect to gender roles – privately as well as in the context of his art – have been interpreted in a contrary manner in the psychological analyses of a number of scholars[35].

An artist’s private life – painter’s smocks and cats

The presentation of Gustav Klimt in a painter’s smock is part of his “dramatization” as a private person. Egon Schiele recalled that Klimt received visitors at the entrance to his secluded courtyard studio at Josefstädter Strasse 21 wearing “a blue smock with large pleats hanging down to his heels”[36]. Even during his „Sommerfrische“ on Lake Attersee, he was habitually attired in this male version of the “reform dress.” On the other hand, the photographs Friedrich G. Walker took on Lake Attersee in 1913, during the artist’s.

„Sommerfrische“, of Klimt in his painter’s smock seem to have had a documentary purpose (Fig. 9). One of these pictures is indeed a unique specimen: it is the only color photograph of Gustav Klimt that has been passed down to us[37]. The Lumière Autochrome process, patented by the Lumière brothers and first marketed in 1907, was greeted as a sensation by amateur photographers: for the first time it was possible to capture, in only one exposure, the world in “natural colors” (according to the Lumière brothers’ advertising). Amateur photographers were now finally able to record family festivities and vacations in color, although this process was still relatively expensive. Only very few professional photographers, among them Heinrich Kühn and Edward Steichen, explored the artistic possibilities of this new color process.



Fig. 9. Friedrich G. Walker, Gustav Klimt In the garden oft he Villa Paulick in Seewalchen on Lake Attersee, 13/14. September 1913. Autochrome Lumière Plate, Private collection.

[35] Klaus Herding, Überdruß und Sehnsucht. Zur Rolle der Geschlechter in der Wiener Kunst um 1900, in Sabine Schulze (ed.), Sehnsucht nach Glück, exhib.cat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt/Main, Ostfildern-Ruit, 1995, p. 359–366.

[36] Egon Schiele, quoted in: Gegenwelten. Gustav Klimt – Künstlerleben im Fin de Siècle, München, 1996, p. 30.

[37] Two other pictures from this series by Friedrich G. Walker show Emilie Flöge in reform dresses.

With the photographic self-dramatization in his painter's smock, Klimt was pursuing a clear self-dramatization of his artistic persona. Moritz Nähr and Pauline Hamilton subsequently continued to develop this image in photographs. Nähr now had enlarged his photographic scope, placing his model (Klimt) in the context of his "habitat," the garden in front of his studio at Josefstädter Strasse 21. The garden and studio are the motif that dominates these pictures, and Gustav Klimt – scarcely recognizable – can be seen, dressed in his painter's smock, in various "natural" poses. This series was shot in the early summer of 1911 or 1912[38], shortly before the demolition of the studio where he had worked for nearly twenty years (Fig. 10, 11). For a creature of habit such as Klimt, this change in his studio space was certainly difficult to endure, and an impetus to enlist his friend Nähr to document the studio with photographs before its destruction. One photograph from this series shows a visibly cheerful Klimt, standing in front of his studio with a cat in his arms. Klimt was known as a cat-lover. "… six, eight and more cats were always frolicking around" in his garden and studio, according to one visitor, and Klimt "was not able to part with any of his beloved animals"[39]. Klimt is dressed in his artist's smock and depicted very much as a lover of animals and nature. Nähr quite consciously uses this aestheticization of Klimt to underscore a harmonious living situation by enlarging a detail of this picture to create an independent image, which he circulated as a kind of portrait study.

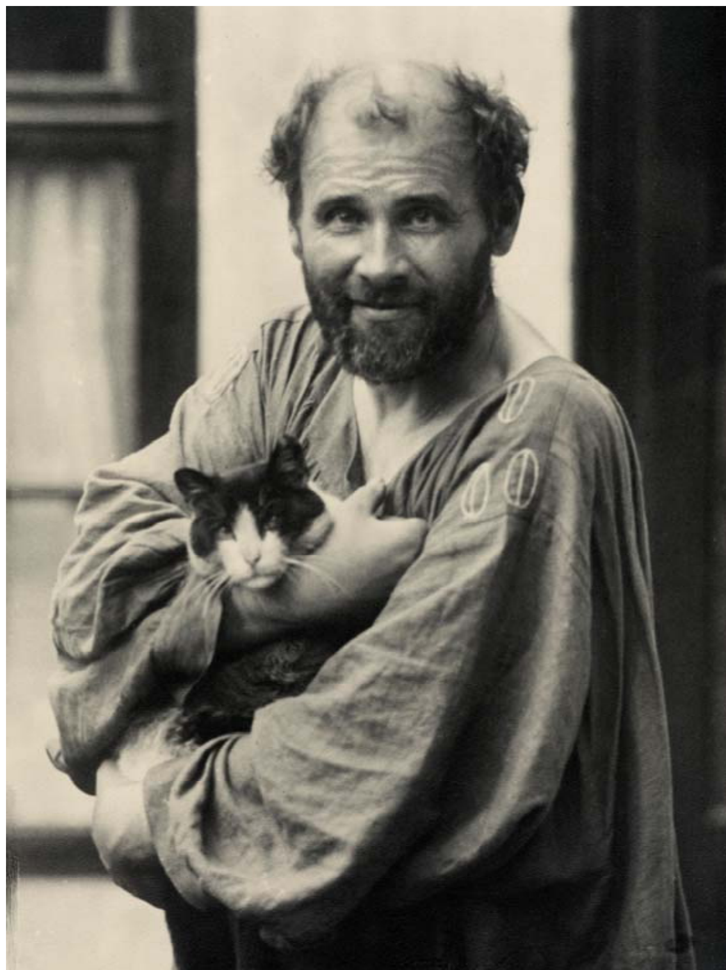


Fig. 10. Moritz Nähr, Gustav Klimt with a cat in front of his studio at Josefstädter Straße 21, May/Juni 1911
Silver gelatine print, Austrian National Library/Vienna, Inv.No. Pf 31931 D (2a).

[38] Based on the vegetation in the picture, it is probable that the photographs were taken in May or June, and the year is presumably 1911, as Klimt had moved into his new studio already in March 1911. See also Ernst Ploil, Die Atelier-Einrichtung des Gustav Klimt, in: Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger (eds.), Gustav Klimt – Josef Hoffmann. Pioniere der Moderne., exhib.cat. Belvedere, Wien,.München/London/New York, 2011, p. 300f.

[39] Emil Pirchan, Gustav Klimt, Wien//Leipzig 1942, p. 75.



Fig. 11. Moritz Nähr, Gustav Klimt in the garden of his studio at Josefstädter Straße 21, May/Juni 1911. Original glass plate, Austrian National Library/Vienna, inv. no. 94881 E.

Pauline Hamilton was to add a layer of pathos to this Klimtian image of artist-priest, portraying Klimt in artistic rapture, nearly floating above the earth. Little is known about how Klimt came into contact with this photographer from Minneapolis, Minnesota. There is evidence that Hamilton was in Vienna as of 1900 and in 1914 opened a studio at Wiesingerstrasse 3, in the city's first district[40]. The setting for this portrait was presumably the foot of the Roter Berg, in the district of Hietzing, very close to the new studio at Feldmühlgasse 11 that Klimt had moved into in 1912.

Snapshot photography – the private Klimt

Photographs of Klimt in a private context have survived in great number and were taken largely during his „Sommerfrische" in Austria's Salzkammergut lake region. Amateur photography of a private nature was very much in fashion at the time and could be done without great technical skill or equipment. Among the higher social classes and in aristocratic circles, in particular, an interest in photography – often in conjunction with a membership at one of the many amateur camera clubs – was de rigueur.

The distinguishing characteristic of this kind of photography is that the photographer generally picks out a random moment in time within an event, usually a movement, and preserves it as a snapshot[41]. Another

[40] Like Moritz Nähr, Hamilton took portrait pictures outdoors or in the living space of the subjects. For detailed biographical information on her, see: Franz Eder, Gustav Klimt und die Fotografie, in Tobias G. Natter, Gerbert Frodl (eds.), Klimt und die Frauen, exhib.cat. Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Köln, 2000, p. 50–56.

[41] Timm Starl, Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980, München/Berlin, 1995.

feature is that immediately before the shutter is clicked, the subject strikes a pose. In particular, pictures of family celebrations and costume parties, hikes, and vacation trips were seen as cherished, private mementoes. The photographer did not see himself as a chronicler standing outside the action; rather, he observed the activity from within. For the most part the photographers had family ties to the depicted persons or scene. Since capturing the subject of the picture was the decisive criterion in this type of photography, the authors of these snapshots have remained largely unknown.

The photographs of Gustav Klimt taken during his summer holidays on Lake Attersee should also be seen in this casual context. Today we would refer to these photos – somewhat crudely – as vacation snapshots. They show Klimt, surrounded by his intimate circle of friends, hiking, picnicking, and standing at the lakeside. Most of these photos were taken during Klimt's stays at the Villa Paulick, in the village of Seewalchen. Here, Klimt often had his picture taken, together with Emilie Flöge, while indulging in his favorite pastime, rowing – "to tone up my muscles," as he said[42] (Fig. 12). A great many of the photographs taken at that time were the work of Emma Bacher – the daughter of the villa's owner, Friedrich Paulick – and the artist Richard Teschner, who had married Emma – the widow of gallery-owner Paul Bacher – in 1911. On numerous occasions Klimt expressed his thanks to the couple for sending him prints. There are, however, no extant photographs of Klimt in the act of painting during his „Sommerfrische" on Lake Attersee.



Fig. 12. Emma Bacher, Gustav Klimt in a row boat in front Of t he Villa Paulick in Seewalchen on Lake Attersee, 1909. Silver gelatine print Austrian National Library/Vienna, inv. no. Pf 31931 C (5).

Klimt only seldom broke with the tradition of spending his „Sommerfrische" in the Austrian countryside (in 1913 for extended holidays on Lake Garda), and in general did not enjoy travelling abroad;

[42] Gustav Klimt, quoted in Susanna Partsch, Gustav Klimt – Als ‚Person nicht extra interessant'. Von der Ringstraße zur Secession, in: Gegenwelten. Gustav Klimt – Künstlerleben im Fin de Siècle, München, 1996, p. 35.

his postcards to Emilie Flöge from these journeys are often litanies of annoyances and insecurities. There is photographic documentation of his trip to London in 1906: these pictures, shot in 2¼ × 2¼-inch (6 × 6 cm) format with roll film, are primarily of the Channel crossing on the ship and are fascinating for their precise exposure technique (Fig. 13). The snapshots taken of Klimt in Vienna and vicinity provide a glimpse into the artist's dayto-day habits; that is, they recount short episodes of a life story that has remained only a fragment. Klimt's daily routine proceeded according to a strict schedule and has also been preserved through photographs. Early each morning (before 6 a.m.), Klimt would leave his apartment on Westbahnstrasse and walk to the Tivoli café, near Schönbrunn Palace, where he had breakfast with his circle of friends and "was, as an illustrious habitué, coddled and pampered"[43] (Fig. 14). For thirty years his friend Moritz Nähr accompanied him there. After a hearty breakfast, Klimt trekked through the grounds of the adjacent Schönbrunn Palace to his studio, until 1912 on Josefstädter Strasse and later on Feldmühlgasse, in Hietzing, where he shut himself in and worked until evening.



Fig. 13. Gustav Klimt during the crossing to London together with Karl Otto Czeschka and Fritz Waerndorfer, 1906, Austrian National Library/Vienna, inv. no. Pf 31931 B (2a).

In the period around 1900, costume parties enjoyed a great tradition among the Viennese high society. These affairs were, at the same time, seen as a way of promoting contemporary artists[44]. As a well-known personality, Klimt was a welcome guest at the various parties given by his clients and patrons.

[43] Carl Moll, Meine Erinnerungen an Gustav Klimt. Aus dem Leben und Schaffen des Meisters der Secession. Neues Wiener Tagblatt, nr. 24 vom 24.1. 1943, quoted in: Christian M. Nebehay (ed.), Gustav Klimt Dokumentation. Wien, 1969, p. 54.

[44] Anzenberger/Schögl Regina Anzenberger, Uwe Schögl (eds.), Ferdinand Schmutzer. Photographic Works 1894-1928, München, 2008, p. 112f.



Fig. 14. Gustav Klimt at Schönbrunn Palace Park in Vienna on his way to the Meierei Tivoli, 1914, Austrian National Library/Vienna, Inv.No. Pf 31931 C (3).

Private photographs of Gustav Klimt after 1916, the last year he spent summer holidays on Lake Attersee, are rare. The fate of oblivion also befalls those private snapshots of Gustav Klimt when the circumstances of their creation defy reconstruction and they become an imaginary recollection of events and history.

PROTO MODERN PHOTOGRAPHY INNOVATION AND BEYOND[1]

by STEVE YATES
(Albuquerque, N.M.)

Abstract
The first decades of the twentieth century redefined art and science across Europe and America to Asia. Individuals searched for revolutionary new forms of expression, meaning and knowledge, which helped usher in the future of the modern era. Photography played an integral role in the development of Modern Art by individual efforts of artists and critics. They explored the changing world with innovations while developing visual vocabularies beyond tradition. Like the inventions of photography in the preceding century, modern photography evolved through a formative experimental process. Including multidisciplinary approaches where no single philosophy or style prevailed. Forging new models. Expanding the autonomy of the medium as well as creating new relationships with other art forms, from painting, printmaking, sculpture and literature, to cinema, music, architecture and theatre. Correspondingly discovering abstract forms unrelated to realism. The transition into the modern era encouraged independent vision rather than conforming to past conventions or genre. Prototypes of modern photography share lessons about unlimited potentials, again in today's transition that moves beyond the postmodern era.

Keywords: Modern Art; Visual vocabulary; Experimental process; Prototypes of modern photography.

Artists and critics, writers and theorists, museum curators, directors and gallerists established modern photography in the course of progressive art movements in the early twentieth century. While Impressionism and Post-Impressionism helped open the doors to Fauvism, Cubism, Futurism, Suprematism and Constructivism in painting, sculpture and architecture, modern photography established its own attributes as a distinct medium of artistic expression. Proto modern forms of photography emerged in part, out of the international style of Pictorialism during the first decades. In the essay "Art is Dead", Marius de Zayas wrote in 1912, "the modern artist is the prototype of consciousness… an eclectic in spirit and an iconoclast in action". These artists "express the character of their time… they are the product of modern conditions"[2].

The Pictorial Photography and its reactionary counterpart, the Photo-Secession, led the way at the dawn of the modern era in 1902. The Photo-Secessionist Movement was an informal society of contemporary American photographers that began in reaction to academicism with counterparts organized throughout Europe. "In Europe, in Germany and in Austria," wrote Alfred Stieglitz, "there have been splits in the art circles and the moderns call themselves Secessionists, so Photo-Secession really hitches up with the art world."[3] Subsequent breakthroughs by artists and writers in coming years established a wide diversity of prototypes and writings about modern photography, emerging out of, and away from, Pictorialism in many unprecedented forms.

---

[1] Revised and expanded from research, originally published as the *The Artist and the Critic* in the inaugural exhibtion and catalog *Proto Modern Photography*, Santa Fe: Museum of New Mexico funded by the National Endowment for the Arts, traveling to George Eastman House, International Museum of Photography and Film, Rochester, New York in 1992.

[2] Marius de Zayas, *Art is Dead*, *Camera Work*, number 39, July 1912, 21. Editor Alfred Stieglitz also collaborated a few years later with magazine *291* with his gallery name at the suggestion of de Zayas to showcase the avant-garde in the US and Europe. For Cubism's influence in the U.S. see John Pultz and Catherine B. Scallen, *Cubism and American Photography, 1920–1930*, Williamstown: Sterling and Francine Clark Institute, 1981.

[3] From the conversation recorded in *Twice a Year*, Numbers 8–9, 1942, 117, as quoted in Beaumont Newhall, *The History of Photography from 1839 to the present*, NY: The Museum of Modern Art, fourth revision, 1964, 105. Further scholarly perspectives about the Photo-Secession include Robert Doty, *Photography as a Fine Art*, Foreword by Beaumont Newhall, George Eastman House, Monograph Number 1, NY: Duell, Sloan & Pearce, Inc., 1960, and Peter C. Bunnell, editor, A Photographic Vision: Pictorial Photography, 1889-1923, Salt Lake City: Peregrine Smith, 1980.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 5 (49), p. 61–84, Bucureşti, 2015

At the height of Pictorial photography, Stieglitz combined the terms. Emphasizing modern in terms of "new" methods while writing about "ideas" in photography. In the essay "Modern Pictorial Photography" in *The Century Magazine* the same year he writes: "The modern photographer has it in his power to direct and mold as he wills virtually every stage of the making of his picture." He continues by distinguishing qualities in print making as independent from the other arts. "With the modern methods at command there are virtually no limitations to the individuality that can be conveyed in the photographic prints… Each individual print has an identity of its own"[4].

It was Pictorial photography that first brought modern art to America in many art mediums, styles and media. Early in 1908, drawings by Auguste Rodin were exhibited at the Photo-Secession Gallery at 291 Fifth Avenue in New York City. Followed by the first American retrospective of Henri Matisse that included etchings, drawings, watercolors, lithographs and oil paintings. A wide array of printing methods in photography were exhibited with modern pioneers in painting and sculpture as Cézanne, Cubists Braque and Picasso, Constantin Brâncuși, Picabia, Max Weber and American modernists John Marin, Marsden Hartley, Georgia O'Keeffe, Arthur Dove among others (Fig. 1).

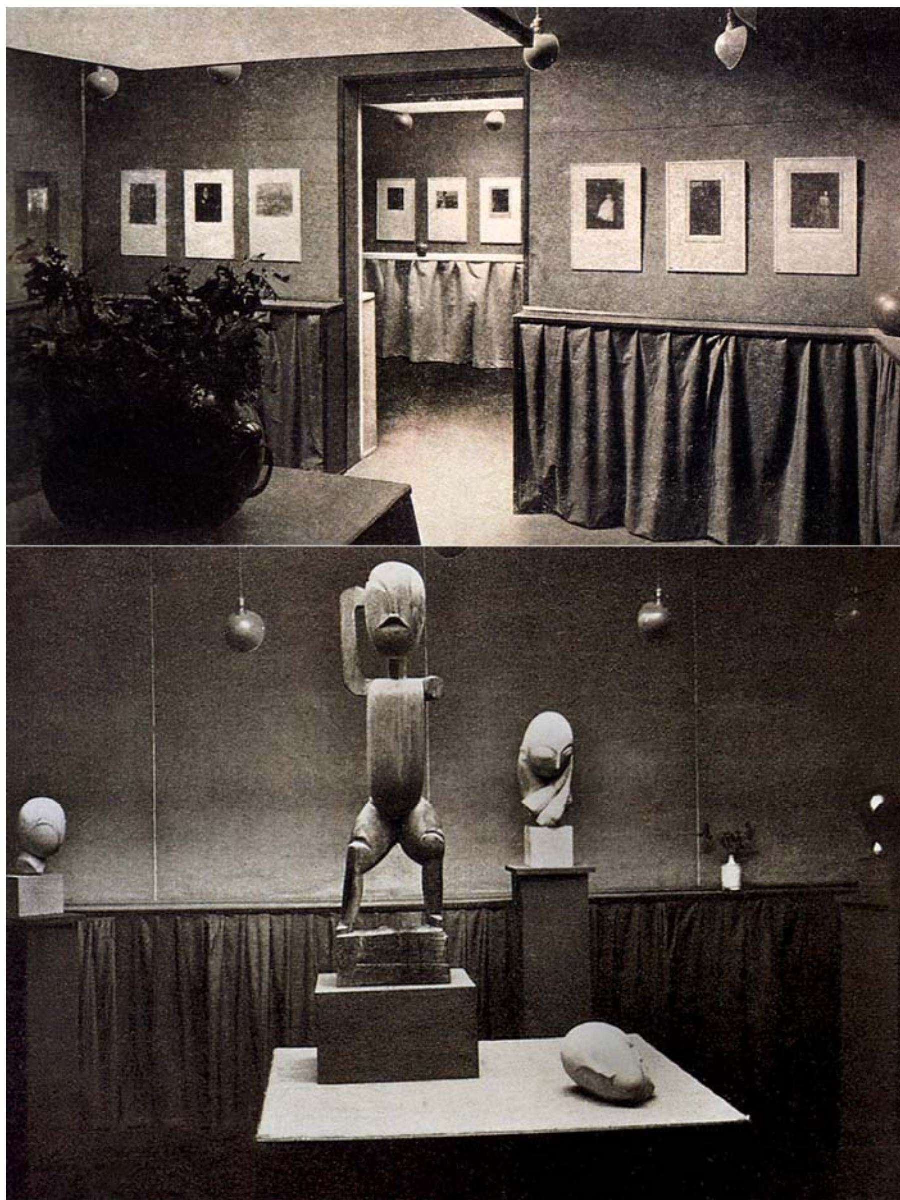


Fig. 1. Exhibitions views: Gertrude Käsebier and Clarence H. White, Little Galleries of the Photo-Secession, 291 Fifth Avenue, New York, 1906, Camera Work, Number 14, 1906. Constantin Brâncuși, 291 Gallery, 1914, Camera Work, number 48, 1916.

[4] Alfred Stieglitz, *Modern Pictorial Photography*, The Century Magazine, October 1902, 824–825.

The *Younger American Painters* exhibition in March 1910 surveyed modern art to further define the art of photography. “Photo-Secession stood first for a secession from the accepted standards of photography”, Stieglitz wrote. “And started out to prove that photography was entitled to an equal footing among the arts with the productions of painters whose attitude was photographic”. Distinguishing the variety of printing forms expanding photography into the soft-focus, hand-made style of Pictorialism, Stieglitz further noted: “the camera had the advantage over the best trained eye and hand… the other arts could only prove themselves superior to photography by making their aim dependent on other qualities than accurate reproduction… non-photographic in their attitude… toward representation of form”[5].

He continued directing the 291 Gallery with curatorial collaborations. Marius de Zayas and Edward Steichen contacted artists directly in Europe along with Cubist painter Max Weber. The Russian born artist especially provided knowledge of modern art, painting and abstraction from training and seeing modernism begin in Europe. His studio practice located briefly in the third room of the Gallery and close association with Stieglitz contributed to the international exchange of ideas. Weber designed exhibitions such as the International Exhibition of Pictorial Photography in 1910. He wrote essays in modern art for *Camera Work* while developing his modern style, publishing *Essays on Art* and Cubist poetry. Further close associations working with photographers Alvin Langdon Coburn and Clarence White were mutually influential (Fig. 2)[6].



Fig. 2. Paul Anderson, *Max Weber and Clarence White*, platinum photograph, 1914.
The three founding faculty members of the Clarence H. White School of Photography, New York City. Collection of Joy S. Weber.

[5] Alfred Stieglitz, *Paintings by Young Americans*, *Camera Work*, number 30, April 1910, 53–4.

[6] Max Weber, *Essays on Art*, New York: William Edward Rudge, June 1916. The essays on aesthetics were drawn from lectures to the first generation of students in modern photography at the Clarence H. White School of Photography where Weber was a founding faculty member from 1914–1918. Reprinted by Gerald Peters Gallery, New York and Santa Fe, 2000. Percy North, *Max Weber, The Cubist Decade*, 1910–1920, Atlanta: High Museum of Art, 1991, 22.

As an artist, Stieglitz continually reshaped what he termed "the idea of photography" in a cultivating process fueled by his beliefs. From experiments in printmaking from the darkroom to alternative processes including photogravures with ink on paper. Influencing artists, critics and writers along with the modern art exhibitions at 291 Gallery. His active editorial directions in the periodicals *Camera Note*s and *Camera Work* provided a broad diversity of voices in the early modern era[7].

Although Stieglitz did not make his first modern photographs until a decade later, his photographic prints contained many dimensions. His photograph "The Steerage" made on the high speed, transatlantic ocean liner SS Kaiser Wilhelm II during a trip to Europe in 1907 shared various aspects. Viewing the lower ship cargo deck where immigrants stayed, too poor to travel on the upper decks of the luxury liner. Printed in many forms from chemical photographs made in the darkroom to photogravures that converted fine prints to ink on paper. Pablo Picasso, completing his first Cubist paintings the same year as *Les Demoiselles d' Avignon*, later saw and admired the photograph (Fig. 3).



Fig. 3. Alfred Stieglitz, *The Steerage*, photogravure, 1907.

[7] For Alfred Stieglitz's important role during the formative period of modern art see Sarah Greenough, *Alfred Stieglitz and the Idea of Photography*, *Alfred Stieglitz, Photographs and Writings*, Washington DC: National Gallery of Art, Callaway Editions, 1983, 17–24.

Stieglitz's work embraced innovative aspirations. Some that later culminated into modernist doctrine. Marius de Zayas later wrote in 1914 that "The Steerage" evolved from the "objectivity of form" into further works with "the representation of feeling and ideas through material equivalents – abstract form"[8]. Historians note its multiple characteristics "as a turning point in photography: the summation of a tradition, and the indication of new directions. It is a picture at once photographic, in that an instant of time is held forever, formalistic in its strong graphic framework and humanistic in tis sympathetic yet objective emotionally-charged social comment"[9].

Early forms of proto modern photography emerged from various sources in the mainstream of modern art internationally. Offering prototypes, the tenets of modern photography were not born in isolation. They emerged in the crosscurrents of progressive art movements beginning with Cubism and Futurism. From independent innovators including a European manifesto. Never becoming a single prescribed movement or isolated style. Modern artists, photographers and critics forged the discourse. Establishing doctrine with a variety of media that expanded into multidisciplinary practices.

As artists move from convention into uncharted territory, they experiment with elements from the past to create the new. The hybrid of proven practices and past vocabularies – combined with unconventional elements and approaches – creates alternatives to accepted standards. Parts of traditional vocabularies from the nineteenth century were forged into a formative process with new ideas. Modern photography joined the innovations of modernism in many forms. By the 1920s, artists, writers and critics established photography's primary role in the mainstream of modern art.

In 1901, Pierre Dubreuil conceived of photographs with ideas beyond the descriptive power of the camera. The following year his photographs were influenced by the work of American Pictorialist photographers who started the Photo-Secession.[10] Dubreuil began to combine angled viewpoints with the camera to create modern subjects and forms with the soft-focus print making of Pictorialism. By 1908 he traveled to Paris to experience Cubist and Futurist painting firsthand. The result was directly translated into an early form of proto modern photography. Combining in part the canons of Pictorialism and fine printmaking. "Mightiness" contains modern age machinery in motion and viewpoint. The railroad locomotive moves towards the camera and the viewer. After his introduction to Cubism, Dubreuil made the modern abstract work titled "Interpretations Picasso: The Railroad", which transforms the subject into facets of analytical Cubism with further fragments of form (Fig. 4 and 5). The photographic work was further translated into ink on paper as a finely printed photogravure. Other photographers as Malcolm Arbuthnot were mentioned in *Camera Work* as "indebted to the influence of Coburn" as early as 1908[11].

At the same time Sadakichi Hartmann noted the distinct shift of intent in the photographs of Alvin Langdon Coburn. Coburn began developing modern aspirations with urban subjects and portraits with Pictorial style in the first decade of the twentieth century. Adding further dimensions of meaning to the content of the photograph beyond established approaches and conventions. Hartmann mentions the artist's advance of specific photographic qualities, which contributed beyond the traditional medium in his essay in *Camera Work*:

> *Now the structural qualities in these prints of Coburn's is partly due to the use of the platinotype [platinum print]; to the pledge which the operator imposes on himself of adhering to the facts; but that he should have thought of using the process with this intention indicates in himself a feeling for the significance of form and structure. It is the prevalence of this feeling throughout all these prints which… represents a firm foundation of the artistic perception, in which the accessory motive of lighting, tones and texture… may surely be developed*[12].

---

[8] Marius de Zayas, *The Steerage*, 291, numbers 7–8, September – October 1915 and *Caricature: Absolute and Relative*, Camera Work, number 46, April 1914, 20.

[9] Beaumont Newhall, *Photo Eye of the 20s*, unpublished manuscript, 1970. 18. Picasso's reaction is noted in Beaumont Newhall, The History of Photography, fifth edition, 1982, 168.

[10] Tom Jacobson, *A Modernist Among the Pictorialists*, *Pierre Dubreuil, Photographs 1896–1935*, San Diego: Dubroni Press, 1987.

[11] Arbuthnot's early work is noted in a review of the Linked Ring Salon of 1908 in *Camera Work*, number 25, 1909, 29. Most of Arbuthnot's work was destroyed in a fire while some Pictorial photographs remain part of the Royal Photographic Society Collection at the National Media Museum, Bradford, United Kingdom.

[12] Sadakichi Hartmann, *Some prints by Alvin Langdon Coburn*, Camera Work, number 6, April 1904, 17–18. Hartmann often wrote under the name Sidney Allan.



Fig. 4. Pierre Dubreuil, *Mightiness*, oil print, 1909.

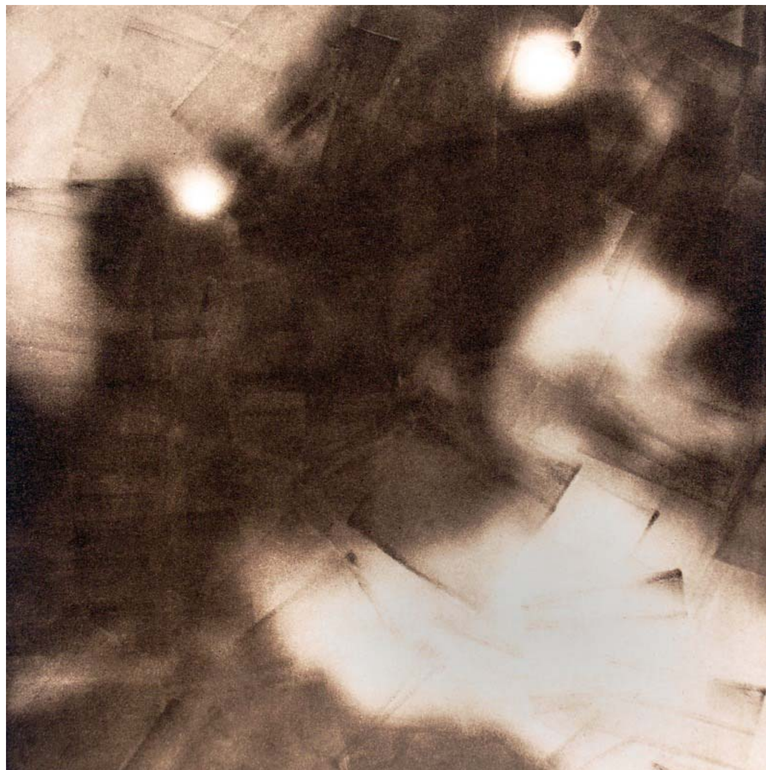


Fig. 5. Pierre Dubreuil, *Interpretations Picasso: The Railway*, photogravure, c. 1911.

Playwright George Bernard Shaw, an avid amateur photographer, saw similar distinctions in Coburns' newest photographs. In the bold preface to the exhibtion at the Liverpool Amateur Photographic Association

in 1906, Shaw is one of the first to write about modern photography. He compares Coburn's liberated approach to the modern sculpture of Auguste Rodin. The success of the photographs arises from a deliberate break from conventional materials and skills that is described fervently:

> *Look at this portrait of Mr. Gilbert Chesterton, for example! Call that technique? Why, the head is not even on the plate. The delineation is so blunt that the lens must have been the bottom knocked out of a tumbler; and the exposure was too long for a vigorous image… Mr. Coburn has represented him as swelling off the plate… and blurring his own outlines in the process… unconsciously handled his subject as Rodin handled Balzac. You may call the placing of the head on the plate, wrong, the focusing, wrong, the exposure wrong, if you like; but Chesterton is right.*

Shaw continues to praise the use of the camera, and the conscious venture beyond technique and detail by Coburn, as "modernist" in approach.

> *If you consider that result merely a lucky blunder, look at the portrait of Mr. Bernard Partridge! There is no lack of vigour in that image: it is deliberately weighted by comparative under-exposure (or its equivalent in under-development), and the result is a powerfully characteristic likeness… It is the technique that has been adapted to the subject. With the same batch of films, the same lens, the same camera, the same developer, Mr. Coburn can handle you as Bellini handled everybody… according to his vision of you. He is free of that clumsy tool – the human hand…*
>
> *He drives at the poetic… his impulse is always to convey a mood and not impart local information… This is done without any impoverishment or ratification*[13].

The same year Coburn made portraits of Shaw and Rodin seeing the sculptor's work first-hand. The Liverpool exhibtion also consisted of photographs with patterns and forms from ship docks and high-angled viewpoints made with the camera in London. Another picture titled "Shadows and Reflections" included water shapes from light beneath a bridge over a canal in Venice. Coburn began creating new subjects from the routine details of everyday life. Seen in new ways by what Shaw noted as the "artistic perception" with an attention to form over camera rendered details.

Early the following year in 1907, several of these photographs were part of the Exhibition of Modern Photography at the Goupil Gallery in London. Months later a part of Coburn's solo exhibtion at the Photo-Secession galleries at 291 Fifth Avenue in New York. Juan C. Abel, editor of *The Photographer* magazine further noted the transition: "Coburn presents these things in a new light… He is the *enfant prodige* of modern photography"[14].

From the body of Coburn's work, two sections of photogravures were made to include in the January 1908 issue of *Camera Work*. The first section of the pictures included traditional landscapes and portraits. The second section contained proto modern photographs with a bold sense of design. Particularly in the silhouettes and patterns of bridges, ships and leaves as forms and structure acted independently. A photograph of ship with mast outlines and water reflections titled *Spider Webs* distances the viewer from the reality of pure description and camera details. The Pictorial photograph in style and print, was a precursor to modern subjects and views printed four years later in other photographic mediums. *The Octopus*, 1912 contains a bird's-eye view of snow shoveled sidewalks of Madison Square in New York City (Fig. 6). Perspective is eliminated by the point of view as organic curved forms dominate the light and dark composition.

Coburn saw modern art at the Photo-Secession galleries, by traveling to Europe, and working in the studio of innovative design teacher Arthur Wesley Dow. However his close friendship with Cubist painter Max Weber, who he met in 1910 fully introduced the tenets of modern doctrine. In a letter to writer, playwright and collector Gertrude Stein in Paris, the same year of *The Octopus*, he wrote: "I first became interested in the work of the modern school [White School of Photography] through my friend Max Weber

---

[13] G. Bernard Shaw, preface to Alvin Langdon Coburn, Liverpool: The Liverpool Amateur Photographic Association, April 30 – May 14, 1906.

[14] Juan C. Abel, *Editorial Comment: Alvin Langdon Coburn*, *The Photographer*, volume 6, number 151, March 19, 1907, 323 f.

of New York"[15]. At the time Coburn experimented with a strong sense of design and form by combining fine printmaking with Pictorialist sense of craftsmanship. Forming industrial subjects and architecture by the camera with an undertone of abstract tendencies.



Fig. 6. Alvin Langdon Coburn, *The Octopus*, platinum photograph, 1912.

Weber lectured on art and photography for Clarence White's class at Columbia University in New York City in 1910. Leading to teaching ancient and modern art history at the Clarence H. White School, which opened in 1914 and represented the first curriculum in modern photography. Art, photography, abstraction and design became part of course work. In the prospectus, Weber's lectures helped "analyze the

[15] Letter to Gertrude Stein in Paris from Alvin Langdon Coburn, April 30, 1913, collection of Joy S. Weber.

fundamental principles… in ancient and modern plastic arts" and discussed the "relationship of photography to the other plastic arts"[16]. As founders of the School with Clarence White and Paul Anderson, who introduced a variety of photographic media, Weber's studies at the Pratt Institute in New York, the Julían Academy and study with Henri Matisse in Paris, contributed unique modernist perspectives.

Lessons from Weber's course in art history and design provided impetus for proto modern forms of photography by students as Bernard Shea Horne, Morton Shamberg, Laura Gilpin and others (Fig. 7–9). Coburn was mentioned as a partner in school critiques and lectures with other photographers such as Paul Strand. Strand began making his early modern photographs in Twin Lakes, Connecticut in 1916 (Fig. 10). Charles Sheeler created his first reductive studio details in 1917 made from exterior and interior views of the Doylestown House in Pennsylvania, which he shared with painter and photographer Shamberg. Sheeler's work was described as conveying", a certain fundamental truth underlying the 'modernist' theories" in the essay *Modernist Photographs* in *American Art News* the same year[17].

In 1911, Coburn wrote about modern photography and abstraction in *The Relation of Time to Art.* Photography was "the most modern of arts… more suited to the art requirement of this age of scientific achievement than any other"[18]. The same year he traveled to Yosemite National Park and to the Grand Canyon in the western United States to explore new subjects and printing processes. A second journey into the following year provided a wider range of imagery within the vast scale of the spectacular geologic terrain of the Grand Canyon.

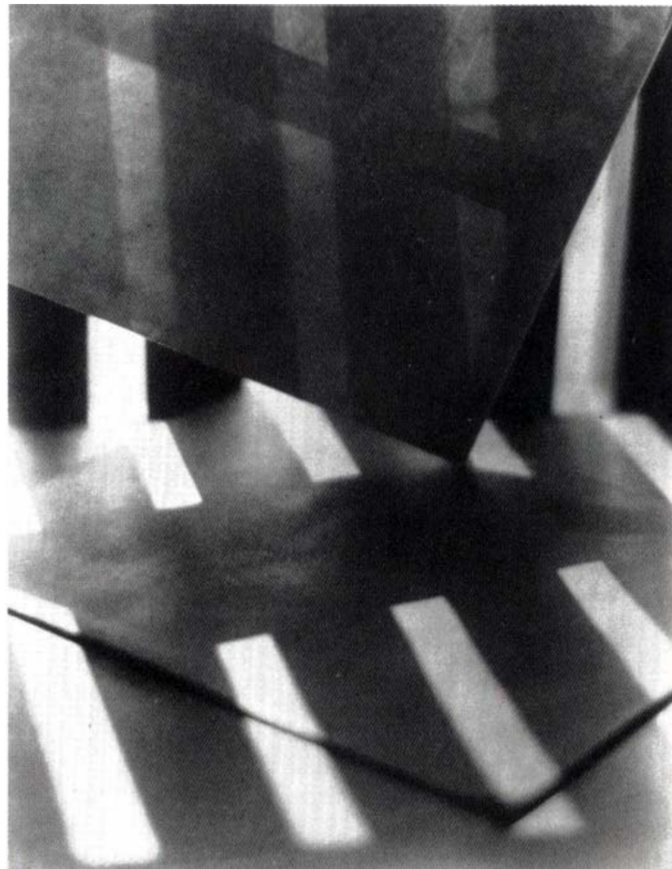


Fig. 7. Bernard Shea Horne, untitled, platinum photograph, c. 1916–1917.

[16] *The Clarence H. White School of Photography*, prospectus, 1915, unpaginated, collection of Joy S. Weber.

[17] Sheeler's proto modern work reviewed in *Modernist Photographs*, American Art News, Volume 16, Number 10, December 15, 1917. Also see Van Deren Coke, *The Cubist Photographs of Paul Strand and Morton Shamburg*, One Hundred Years of Photographic history, Essays in Honor of Beaumont Newhall, Albuquerque: University of New Mexico Press, 35.42, and *A Catalog of Design Photographs by Bernard Shea Horne*, New York: Keith Douglas de Lillis Fine Art Photography, 1986.

[18] Alvin Langdon Coburn, *The Relation of Time to Art*, *Camera Work*, number 35, October 1911, 72–73.

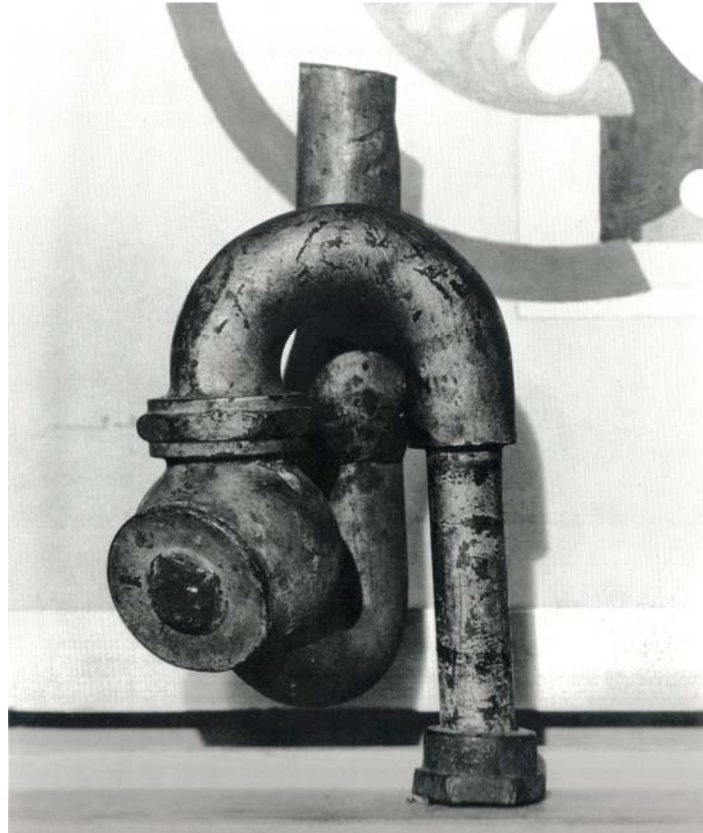


Fig. 8. Morton Shamburg, *God*, gelat in silver photograph, c. 1916.

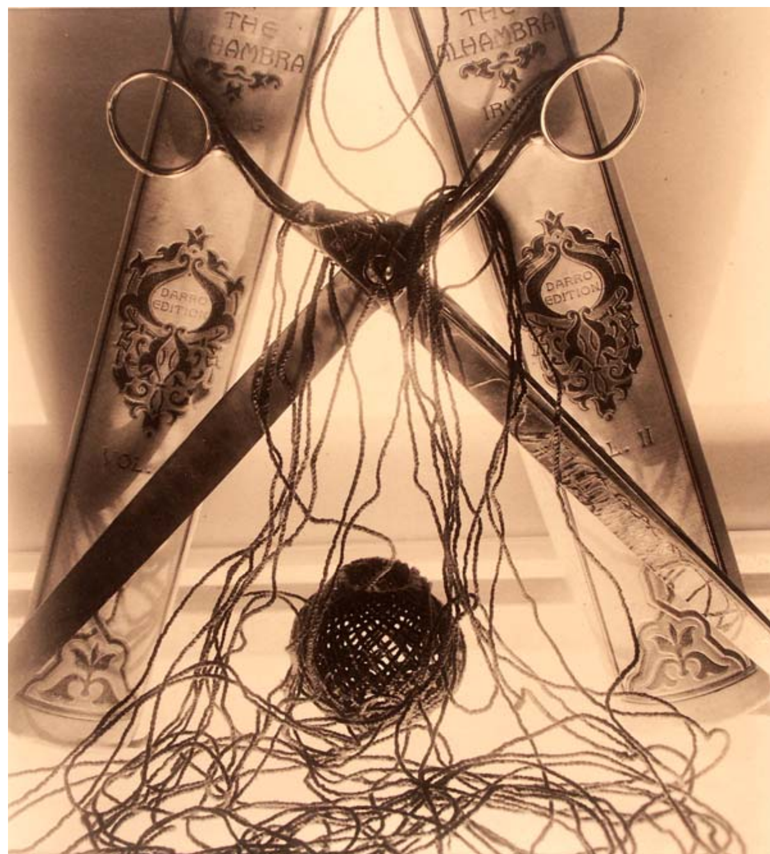


Fig. 9. Laura Gilpin, Scissors and String, platinum photograph, 1918.

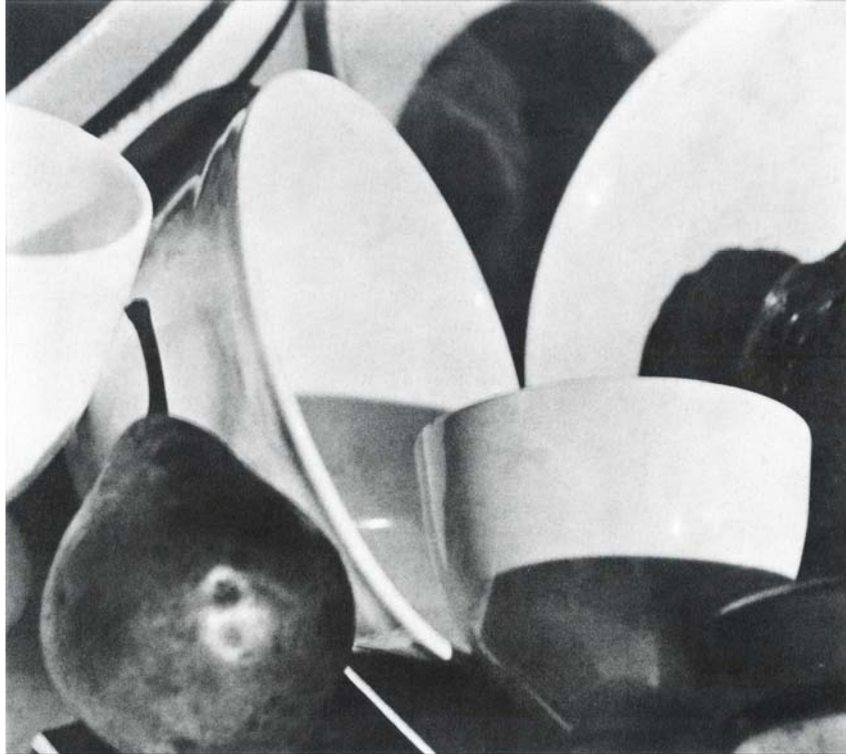


Fig. 10. Paul Strand, *Still Life with Pear and Bowls*, Twin Lakes, Connecticut, 1916, Satista photograph.

The artist created almost dimensionless photographs including abstract elements of form using changing light patterns, weather and clouds. One of earliest proto modern photographs is *The Great Temple* (Fig. 11), which combined platinum printing with the gum bichromate process. The Pictorialists revered both contact printing methods independently made with large negatives. Coburn's point of view, geometry, compression of space, light and dark patterns that are printed into silhouetted shapes provide modern alternatives. The literal subject of landscape and details becomes secondary. The new modern subject invented by the photographer.

In 1913, the transformation into modern photography progressed as Coburn "saw with new eyes" in New York City[19]. Marius de Zayas discussed photography as another form of modernism in *Camera Work*. "Art at all times, has been composed of two elements: the idea and the fact; that is, the subjective and the objective" he wrote, "culminating, so far as relates to plastic representation… in Photography. The Modern movement of art presents the phenomenon of being equally subjective and objective"[20]. Coburn's photographs defined the modern aesthetic. Photographing above from skyscrapers looking down, tilting his camera from high points of view and replacing lenses with material consisting of smaller sized pinholes for greater definition. The result in the New York photographs was similar to the diminished perspectives found in the Grand Canyon prints. Flattened spaces and the invention of forms from unfamiliar viewpoints, like aerial photographs, emphasized shapes and geometric elements as primary content[21].

Coburn further exhibited seventy modern photographs including the Grand Canyon and New York views at London's Goupil Gallery. The same year as the American International Exhibition of Modern Art known as the Armory Show in 1913 in New York City, organized by the Association of American Painters and Sculptors. The catalog essay by W. Howe Downes of the *Boston Transcript* noted the grand scale of landscape photographs that "only this artist's imagination could properly transform into new subjects. Such photographs succeeded in ways that purely representational views by painters had not. They provided a "unique revenge on the part of a once despised art!". Coburn urged photographers to liberate the medium in

[19] Nancy Newhall, *Alvin Langdon Coburn: A Portfolio of Sixteen Photographs*, Rochester: George Eastman House, 1962, 11.

[20] Marius de Zayas, *Modern Art – Theories and Representations*, Camera Work, October 1913. For the many modern contributions of de Zayas see Francis, M. Naumann, editor, *How, When, and Why Modern Art Came to New York, Marius de Zayas*, Boston: MIT Press, 1998.

[21] B. Newhall, *Photo Eye of the 20s*, unpublished manuscript, *ibidem*, 19a.

the artist's statement. The "camera artists" should go beyond the "verity of the camera" and break away from the worn out conventions… and claim the freedom of expression which any art must have to be alive"[22].



Fig. 11. Alvin Langdon Coburn, *The Great Temple* [Grand Canyon], platinum photograph with gum bichromate, 1911.

The photographer related his modern photography to art in the section of "New York from its Pinnacles," which included five works. He described his geometric and angular photograph, looking down from a high view at the Woolworth building "as fantastic in its perspective as a Cubist fantasy". Titled "The Thousand Windows, 1912" (Fig. 12) and made the same year his friend Max Weber completed the painting of the same building from a similar vantage point[23]. Other modern photographs from the series such as "Trinity Church from Above" (Fig. 13) include the artist's viewpoint in the title. Conveying a related sense of divided independent forms found in the collage aesthetic of Cubism.

Music was also important to both artists. Weber often used music in teaching and made what he termed "music pictures". He shared them with the photographer who played compositions from such modern composers as Stravinsky and Debussy on his pianola, often writing Weber about concerts. They corresponded about the relationship between modern art and music. Another means of distillation of content in melodic form. "I have in mind to make some «Music = Photographs»", Coburn wrote, "I always want to photograph the essence of things rather their husks and shells." The integral relationship between modern music and art is described in correspondence of the period[24]. The artists also planned a book about modern photography that was never realized in part because of World War I.

By 1916 the photographer developed another facet of modern photography with pure abstraction. He created kaleidoscopic imagery with the camera including portraits made of poet Ezra Pound, the head of the Vorticist movement in literature in London. Related to Cubism and Futurism, Coburn named his works "Vortographs" in direct association to the geometric style. Abstract photographs that stood alongside other modern art. "There are moderns in painting, in Music, and in Literature. What would our grandfathers have said of the work of Matisse, Stravinsky and Gertrude Stein... it has occurred to me, why should not the camera also throw off the shackles of conventional representation and attempt something fresh and untried?"[25]. Coburn was one of many pioneers of early forms of proto modern photography.

[22] W. Howe Downes and Alvin Langdon Coburn, *Camera Pictures by Alvin Langdon Coburn*, London: The Goupil Gallery, October 1913, unpaginated.

[23] *Camera Pictures by Alvin Langdon Coburn*, The Goupil Gallery, *ibidem*. For a comparison of the photograph and painting of the Woolworth building by Coburn and Weber see Percy North, *Max Weber, the Cubist Decade*, 1910–1920, *ibidem*, color plate 27.

[24] Letter from Coburn to Weber, August 19, 1914, also April 6, 1913 and July 8, 1914, collection of Joy S. Weber.

[25] Letter to Beaumont Newhall, April 11, 1947. For a detailed account of Coburn's development of Vortographs see Frank Di Frederico, *Alvin Langdon Coburn and the Genesis of Vortographs*, *History of Photography, an international quarterly*, October – December 1987, 265–296.



Fig. 12. Alvin Langdon Coburn, *The Thousand Windows*, gelatin silver photograph, 1912.

Photography was central to a wide array of modernist theories and movements. Antonio Bragaglia and brother Arturo, members of Italian Futurism in painting, captured motion in photographs to establish an independent movement with the manifesto *Fotodinamismo futurista* (Futurist Photodynamism) in 1911. Two years later Antonio published sixteen examples of photodynamism (Fig. 14). Developing related modern theory from the elements of time in movement with the camera that was uniquely photographic.

> *Photodynamism then, can establish results from the positive data in the construction of moving reality, just as photography obtains its own positive results in the sphere of static reality.... our aim to make a determined move away from reality, since cinematography, photography and chronophotography already exist. We see the interior essence of things: pure movement; and we prefer to see everything in motion, since as things are dematerialized in motion they become idealized… it is by these means that we are attempting to raise photography to the heights which today it strives impotently to attain*[26].

[26] Antonio Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, Rome: Natalia Editore, 1913. Historian Beaumont Newhall notes that no copy of the first 1911 publication has been located in *The History of Photography*, fifth edition, Chapter 11, footnote 10, 305. Translation reprinted in Christopher Phillips, *Photography in the Modern Era, European Documents and Critical Writings, 1913–1940*, New York: The Metropolitan Museum of Art and Aperture, 1989, 292, 293.

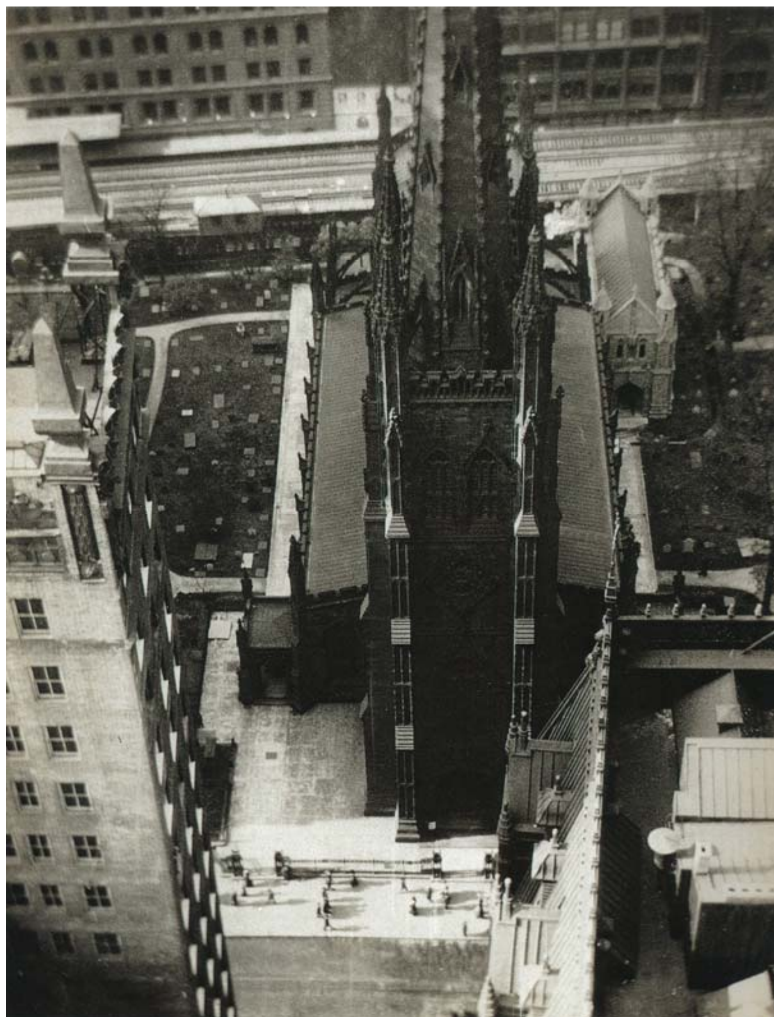


Fig. 13. Alvin Langdon Coburn, *Trinity Church from Above*, platinum photograph, 1912.

Fotodynamica was considered a new modern medium outside traditional photography and painting. Italian Futurists painters rejected photography as an art form and the modern photographic movement was short lived.

Other new mediums were invented and media advanced through various experiments that laid the foundation for modern photography in the coming century. Dadaist Christian Schad invented the modern photogram. The medium that he named "Schadographs" was based historically on the photogenic drawings of William Henry Fox Talbot, one of the inventors of photography (Fig.15). Placing various objects onto unexposed photography paper, and then exposing to light without negatives from the camera, photograms basically recorded the silhouette shapes. With a vocabulary of abstraction, geometry and layers of transparency automatically built into the process. Other modernists as Man Ray, László Moholy-Nagy and El Lissitzky invented their own versions independently.

The printing press and especially photolithography offered associated developments. Not only making modern photography available to the masses from the pages of avant-garde journals to oversize posters. Books, newspapers and multimedia printed in various forms of photography with ink on paper. Gustavs Klucis first introduced cut and fragmented photographs to his paintings, drawings and printmaking after military reassignment to Moscow and art school training in Latvia. His modern photomontage *Assault, 1918* combined photographs with earlier experiments from mixing traditional art mediums with various materials and media (Fig. 16). *Assault* expands the hand-made elements of painting and drawing with Cubist and Futurist dimensions. Further noted by the artist's hand writing as a "thematic composition into abstraction"[27].

[27] The artist notes his individual development of abstraction in "Assault" under the lower left of the mounted work in pencil: "a thematic composition into abstraction". Iveta Derkusova, *Gustavs Klucis: The Search for a Revolutionary Form of Art*, *Gustavs Klucis, En el frente del arte constructivista/Gustavs Klucis, On the Constructivist Art Front*", 2014, 11 (English), 19 (Spanish).



Fig. 14. Antonio Giulio Bragaglia, *Le Fumeur*, gold-toned gelatin silver photograph with ink drawing, 1913.

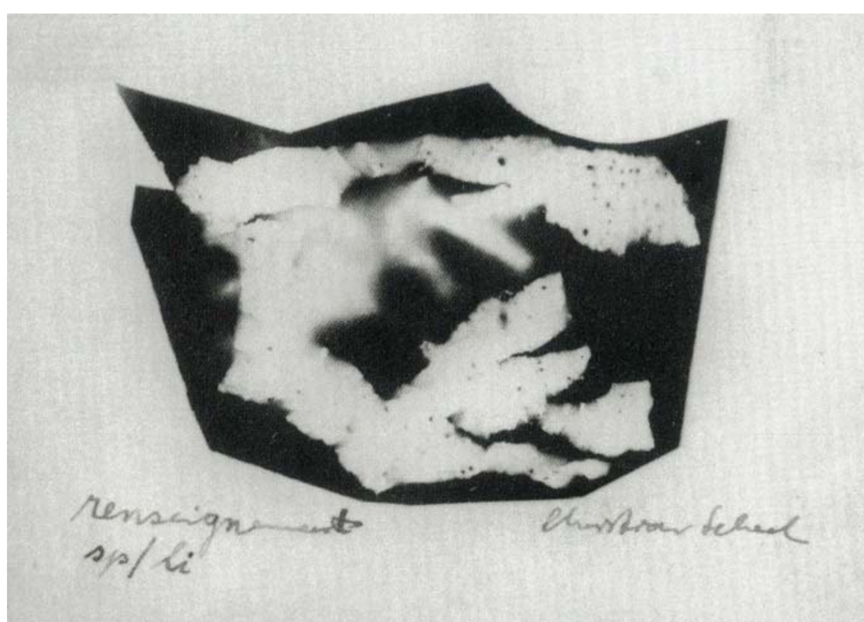


Fig. 15. Christian Schad, *Renseignements*, photogram, 1919.

“These were the very first germinal beginnings of [modern] photomontage… and several other experimental works.” Beginning as a military and historical theme in Moscow with allegorical references, the artist explored abstract form, color and space beyond purely narrative subjects. His mastery of modern photomontage included his own black and white photographs with those selected in printed media, from journals, newspapers and postcards to magazines. Multidisciplinary approaches including color, photolithography and collaborations of his wife, artist Valentina Kulagina[28]. Other modernists immediately would advance modern photomontage during the early formation of the USSR including, Aleksandr

[28] Клуцис Густав Густавович (Klucis Gustav Gustavovich), Советские художники. Т. 1, Живописцы и графики (*Soviet Artists*, *Painters and Graphic Artists*, volume 1), М., ИЗОГИЗ (M., IZOGIZ), 1937, 116.

Rodchenko and Varvara Stepanova with Vladimir Mayakovsky, Lyubov Popova, Georgi and Vladimir Stenberg, M. Dlugach, E. Semenova, I. Ganf, P. P. Sokolov-Skalya, and I. Guminer among many others.

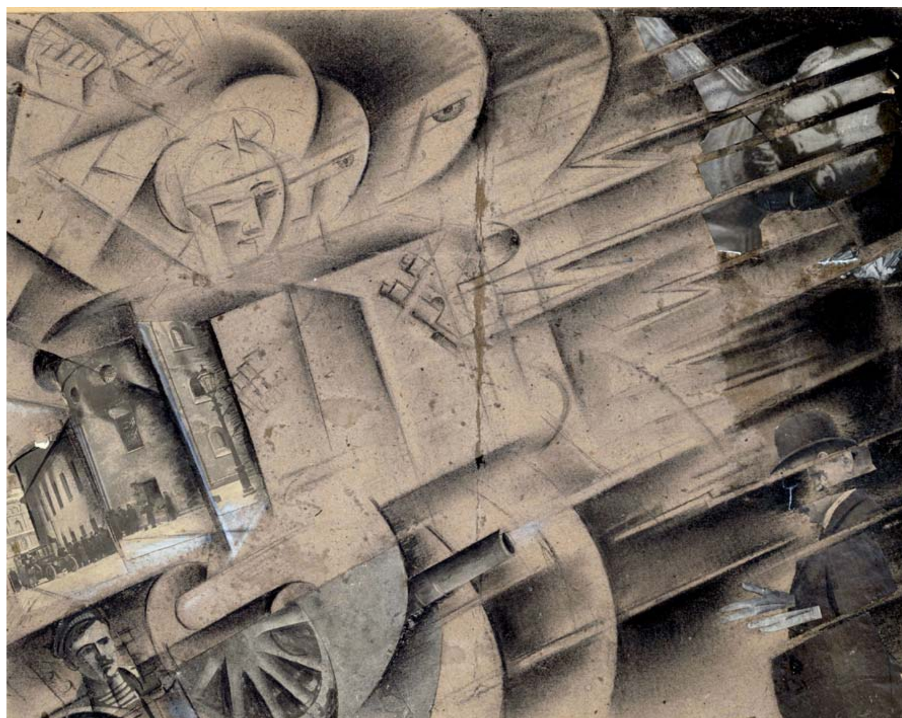


Fig. 16. Gutavs Klucis, *Assault*, modern photomontage with drawing and painting, 1918, Latvian National Museum of Art.

The German defeat in the First World War also set the stage for a relentless critique of culture by artists multiplying their modern photomontages with printed media in the thousands. The Dadaists opposed bourgeois society and modern industry that promoted the War by the government with other political miscalculations. The Dadaists augmented hand drawn representations by experiments with found photographs and added typographical elements. Disjointed bits and pieces of photographic compositions as anti-art provocations of Dada were supplemented by public performances in nonsensical sound poetry.

Modern photomontage was an art of edges and undeniable truths by the German Dadaists (Fig. 17). Inventors Raoul Hausmann, Hannah Höch, John Heartfield, George Grosz, Max Ernst and others expressed their disdain for the chaos and cultural fragmentation after the War. "Giving something entirely unreal all the appearances of something real that had actually been photographed", said Hannah Höch, "to integrate objects from the world of machines and industry in the world of art… by imposing, on something which could only be produced by hand, the appearances of something that had been entirely composed by a machine… in an arrangement that no machine could yet compose"[29].

The Dadaists trained in various traditional art schools before breaking away from conventional forms of art with typographical experiments and found photographs that were appropriated from mass-produced media. Selecting imagery cut from printed magazine pages of photographs from ink on paper included American mass culture. As co-inventors of modern photomontage, they created their cut and pasted versions in the studio without their use of a camera. Compositions of found photographs from the printed page were made to be rephotographed and printed anew on the printing press. Multiplying the final form of expression into mechanically manufactured

[29] *Interview with Hannah Höch by Edouard Roditi*, *Arts*, New York, December 1959 republished in Lucy R. Lippard, Editor, *Dadas on Art*, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1971, 72. Also see Stephen C. Foster, *The Cognition of Culture: Berlin Dada, Photography, and the Ideology of Space* in *Poetics of Space: A Critical Photographic Anthology*, S. Yates, Editor, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995, 99–114. For modern photomontage contributions in depth by German Dadaists see the recent series of Archiv-Editions and catalog raisonnés histories with documents, correspondence and texts of Hannah Höch and Raoul Hausmann from the Künstler-Archiven der Berlinischen Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, 1995–2001. Also exhibition catalog *Hannah Höch*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia with Ediciones Aldeasa, Madrid, 2004. Eckhard Siepmann, *Montage: John Heartfield, von Club Dada Zur Arbeiter-Illustrierten Zeitung*, Berliln: Elefanten Press Galerie, 1977. Werner Spies, *Max Ernst Collages, The Invention of the Surrealist Universe*, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1991.

pages that were printed into the thousands, most often on pages of newspapers, magazines and avant-garde journals. The inventions of modern photomontage in Germany and Russia were an unlimited compendium of media, materials and technologies that reached beyond exhibition walls.



Fig. 17. Raoul Hausmann, *Synthetisches Cino der Malerei*, modern photomontage, 1918.

From Moscow to urban centers of Eastern Europe and Central Asia, the Russian Avant-garde created prototypes of modern photography not found elsewhere. Multiple forms created in a variety of means that spread throughout Europe. Early modernists began to transform traditional genre such as portraiture, landscape and still life with photography, new approaches, materials, and through a wide array of art forms and media. Modern photography advanced in the currents of progressive art movements such as Constructivism and Suprematism. Inheriting lessons from Futurism and Cubism as well as the centuries-old tradition of Russian iconography from the Byzantine era. Artists and photographers embraced new facets of style and content in form, color, abstraction and language that added to the growing complexity of modernism in art.

Aleksandr Rodchenko further distinguished photography’s unique role as the quintessential modern medium for the contemporary artist, abandoning past definitions. “We are fighting against easel painting not because it is aestheticized but because it is not contemporary, its representation is technically weak, cumbersome… We are not really fighting painting (it will die out anyway) but with the photography that “looks like painting”, “looks like etching”, “looks like engraving”, “looks like drawing”, “looks like sepia tint”, “looks like watercolor”[30]. The artist explored multidisciplinary innovations including modern photomontage before acquiring and using the camera.

[30] Aleksandr Rodchenko, *Warning!*, *Новый ЛЕФ (Novy Lef)*, number 11, 1928. Edited by Vladimir Mayakovsky and Osip Brik with covers designed by Rodchenko, the journal expanded new technologies such as modern photography, photomontage and film in essays and design.



Fig. 18. Aleksandr Rodchenko, *Mena Vsekh*,
three-dimensional modern photomontage, 1924, Private Collection.

Rodchenko expanded subjects into broader themes including the human figure and topography that supported the transformation of subjects. Adding inventive viewpoints aided by the increasing mobility of cinematic technology and design, such as the first smaller, hand-held film and 35mm still cameras. In spring 1925 the artist acquired the Sept hand-held film camera and the Ika, the precursor to the 35mm Leica. He began to use the 35mm Ika from low points of view for several weeks in Paris. Returning to Moscow in the summer, Rodchenko developed his international style with high and low points of view outside the studio.[31]

Publications designed for the printing press became another avenue for the artist to explore color with black and white photography, photomontage, typographical design and three-dimensional photomontage constructions with other photographic elements elements (Fig. 18). "We need to revolutionize our visual thinking," he wrote. While many of his first photographs were made to include in modern photomontages, Rodchenko needed "simple, clear and symbolic pictures, corresponding directly to geometric patterns in his constructivist graphic designs"[32]. His modern vision and style with high and low photographs made from the camera followed.

[31] See "Rodchenko's Diverse Photographic Modernism", *Alexander Rodchenko, Abangoardiako argazkigintzea, fotomontaketea eta zinemagintzea (Modern photography, photomontage and film),* Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa, 2003, trilingual publication for the international traveling exhibition curated and edited by Steve Yates, assembled by Curatorial Assistance and the Art Museum, University of New Mexico.

[32] Alexander Lavrentiev, *The New Photographic Vision in Action*, *Alexander Rodchenko, Modern photography, photomontage and film*, *ibidem*, 234.

László Moholy-Nagy also extended modern ideas through practice and theory. Light became a medium of expression as photography “destroyed the canons of representational, imitative art” to contribute to modernism as a way “to achieve new experiences, a new wealth of optical expression” (Fig. 19). “The copying of nature by means of the photographic camera and the mechanical reproduction of perspective,” he wrote, “have been rendered obsolete by the work of modern artists”[33]. Like Moholy-Nagy and Rodchenko, El Lissitzky redefined photography through the expansion of modernist vision in all mediums: “Photography cannot be reduced to getting into focus and releasing the shutter…photography possesses properties not available to painting…and it is essential to develop them. When we enrich ourselves through a language of special expressivity, we enrich ourselves with one more means of influencing our consciousness and our emotions” (Fig. 20)[34]. Modern culture under construction by these contemporaries innovated photography in unprecedented ways.

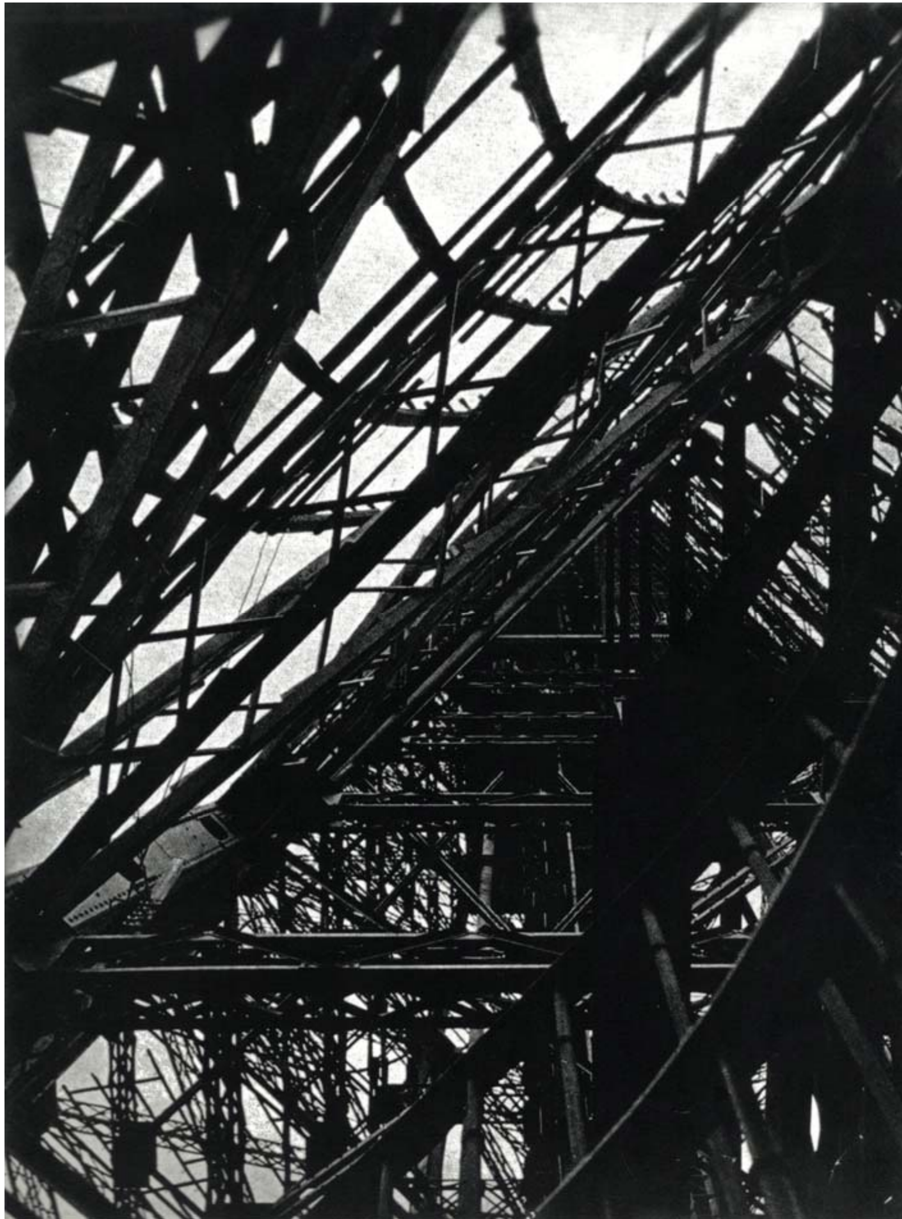


Fig. 19. László Moholy-Nagy, *Paris* [Eiffel Tower], gelatin silver photograph, 1925.

[33] László Moholy-Nagy, *From Pigment to Light*, 1934 published in *Telehor*, numbers 1–2, Brno, 1936 and *Light – A Medium of Plastic Expression*, *Broom*, volume 4, number 4, March 1923, 283.

[34] El Lissitzky, *Photography* (fotopis), Sovetskoe foto (Soviet Photo), May 1929 reprinted in *El Lissitzky*, Eindhoven: Municipal Van Abbemuseum, 1990, 70.



Fig. 20. El Lissitzky, *The Constructor (self-portrait)*, gelatin silver photograph from two negatives with ink and gouache, 1924.

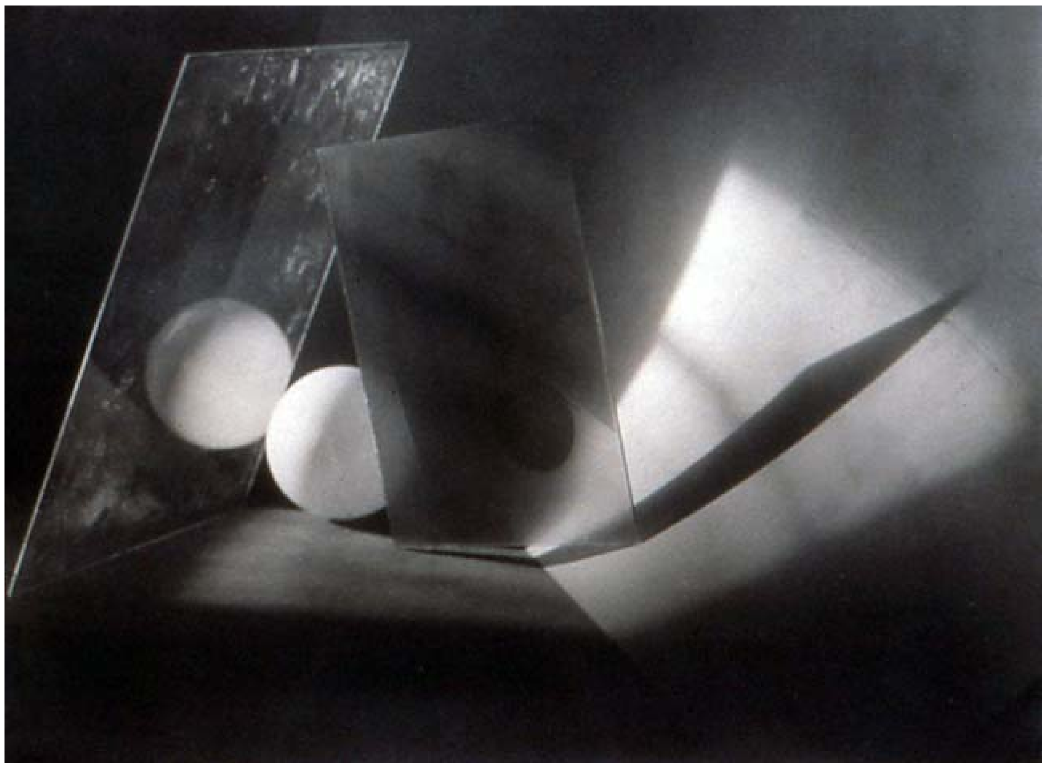


Fig. 21. Jaromír Funke, *Still Life with Ball*, gelatin silver photograph, c 1923.

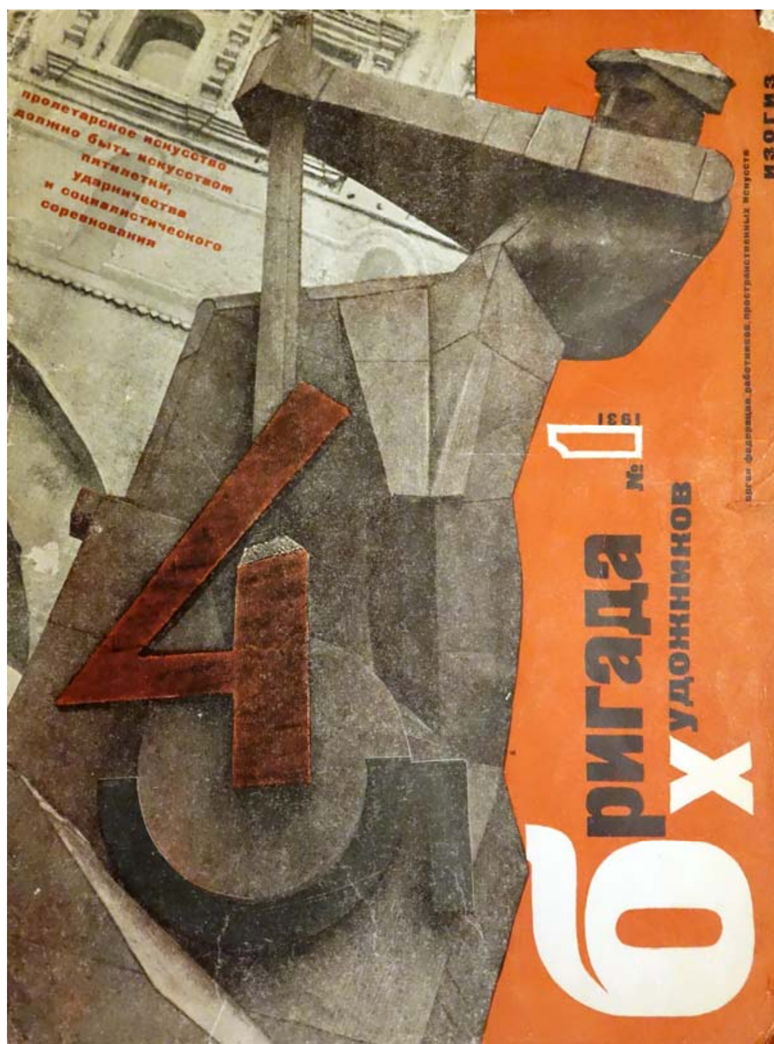


Fig. 22. Boris Ignatovich, *Художниов бригада (Artists Brigade)*, number 1, 1931, modern photomontage.

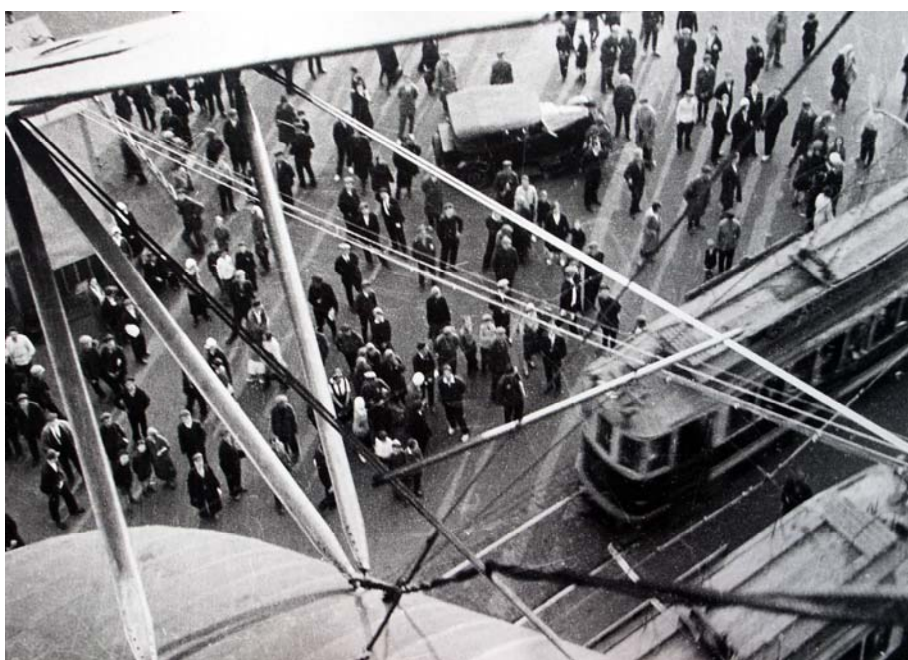


Fig. 23. Georgi Zelma, *Tramways, Moscow*, gelatin silver photograph, 1929, private collection.



Fig. 24. Dziga Vertov (director) and Elizaveta Svilova (editor),
cinematic montages from *Man with a Movie Camera*, experimental documentary film, 1929.



Fig. 25. Edward Weston, *Coolidge Dam*, gelatin silver photograph, 1937.

The wide range of modern practices and approaches throughout Eastern and Central Europe provides extraordinary diversity in directions. Jaromír Funke fabricated geometric still-lifes, with light and shadows created in the studio after experimenting with photograms. Constructing abstract forms with two-dimensional light patterns and found objects (Fig. 21)[35]. Other artists contributed to the many cross-influences between photography, photomontage and cinema as well as modern documentary styles. Varvara Stepanova, Lyubov Popova, Valentina Kulagina, Boris Ignatovich (Fig. 22), Max Alpert, Georgi Zelma (Fig. 23), Simon Friedland, Dmitry Debabov, Solomon Telingater, Victor Mikulin, Sergei Sienken, Arkady Shaikhet, Smirnov-Chold, Eleasar Langman and Aure Bauch in Romania; and modern filmmakers Sergei Eisenstein, Dziga Vertov (Fig. 24), Alexander Dovzhenko, Esther Schub, Lev Kulelshov, Eugène Deslav (Evgeny Stavschenko), Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg, Peter Novitzki, J. Petrov, A. Samsonov and others during the formative years of a developing USSR.

Proto modernists from the United States to Europe and Russia pursued artistic and documentary potentials that were discovered in individual styles and meaning[36]. Artists and writers developed new criteria and language concerning independent qualities mastered by the limitations of the medium (Fig. 25). Paul Strand underlined such limits as part of their inherent artistic strength: “Photography… finds its *raison d’être*, like all media, in a complete uniqueness of means. This is an absolute unqualified objectivity. Unlike the other arts, which are really anti-photographic, this objectivity is of the very essence of photography, its contribution at the same time its limitations... The full potential power of every medium is dependent upon the purity of its use”[37]. Diversity found throughout the early contributions of modern photography shifted away from literal description. Pure factual rendering with the camera was replaced by artistic intention. Expressing a new world of values and vision under construction.

---

[35] S. Yates, *Jaromír Funke: Proto Modern Photography and Influence (Jaromír Funke: Protomoderní fotografie a vlivy)*, Bulletin Moravské galerie v Brnē, 62, 2006, 109.

[36] S. Yates, *The Birth of Modern Photography: Origins of Artistic and Documentary Style from Russia and America*, *ZOOM Photographic Journal*, MediaPUB Publishing House and Editrice Progresso, Moscow, July – August 2007, 66–69 and “Georgi Zelma: Early Modern Documentary Photography, 1924–1944,” *Foto & Video*, Moscow, October 2007, 3–11.

[37] *Photography*, Camera Work, numbers 49–50, June 1917, 3.

What and how subjects were selected with the camera became as important as ideas that the artist brought to the final form of expression. From black and white photography, to color in the studio, and ink on paper printed for the masses. The shift from historical genre into individual styles helped redefine modern photographic expression without borders. Articulating facets of life with endless shapes of change during the era. Modern photography in all of its various forms set the stage for faster moving technologies and ideas historically. That continues to move beyond the chemical darkroom. Digital science, engineering, systems, methods and economics endlessly expand photographic expression. From ink on paper to video and digital screen technologies, which offer unlimited artistic potentials again for the new century and beyond.

NOTE ŞI DOCUMENTE

CONSTANTIN LECCA ÎN ITALIA
După un jurnal de călătorie inedit[1]

REMUS NICULESCU

Résumé

Exposé fondé sur le journal inédit et jamais utilisé, du voyage du peintre Constantin Lecca en Italie, en 1845, qui est – après les *Mémoires* de Gheorghe Asachi – le plus ancien témoignage connu, laissé par un artiste Roumain à ce sujet. On y trouve de nombreuses précisions sur l'itinéraire suivi, sur les préférences artistiques de l'auteur, révélant, en général, son horizon intellectuel. Au récit du voyage, qui s'interromp à Bologne, se trouve joint un chapitre sur les études faites par l'artiste dans un atelier privé à Rome, où il peignit trois compositons à sujets historiques (dont une, jusqu'à présent, inconnue), inspirées par les exploits et la mort héroïque du prince Michel le Brave, l'«Unificateur».

Les textes, assemblés autour de ce sujet, font part de la monographie restée inédite: Remus Niculescu, *Constantin Lecca et le romantisme roumain*, 1988, 330 p. texte.

Keywords: Constantin Lecca; Italy; Journal; Michael the Brave; Unknown composition.

Multă vreme perioada în care a avut loc călătoria lui Lecca în Italia, anunţată ca un simplu deziderat al său în *Biblioteca românească*, la care colabora, precum şi în ziarul lui Eliade[2], şi amintită vag de primul său biograf[3], a făcut obiectul unor ipoteze contradictorii[4], care au situat-o fie înainte de 1833[5], fie după această dată[6], fie, în sfârşit, între 1835 şi 1845[7]. Din rândurile amicale aşternute în 1831, într-un mic album, de cunoscuţii săi din Bucureşti şi Iaşi, rezultă că plecarea sa la Roma era privită ca iminentă în primăvara acelui

[1] Studiul face parte din monografia inedită, Remus Niculescu, *Constantin Lecca şi romantismul românesc*, 1988, 334 p. (cit. în continuare *C. Lecca şi romantismul*). Sunt reproduse aici: Capitolul V: *Experienţa Italiană* (integral); Capitolul VII: *Mihai Viteazul în compoziţia istorică* (fragmentar, şi cu trimiteri la Capitolul I: *Primele chipuri de voievozi*); *Carnetul artistului [D]* (fragmentar). Text îngrijit şi ilustraţii de Elena Niculescu şi Andrei Niculescu.

[2] Pictorul spera ca, sprijinit de compatrioţi, să poată merge „cu ajutorul neamului" în Italia şi Franţa, „pentru întreaga procopsire şi covârşire a acestei măestrii", spre a sluji apoi „ca maister temeinic şi profesor tinerimei româneşti"(Damaschin Bojincă, în *Biblioteca românească*, 1830 partea a IV-a p. 60–61). În termeni mai avântaţi, Eliade scrise că artistul, „mistuit cu totul" de „râvna ce arzătoare" pentru „frumosul meşteşug" pe care-l îmbrăţişase, intenţiona să se ducă la Roma, „unde, şezând câtăva vreme, să se îndestuleze de frumoasele modeluri (izvoade) ale zugravilor celor vestiţi" ([I. Eliade Rădulescu] „Înştiinţări din läuntru", „Curierul Românesc", 1, 66, 25 noiembrie 1829, p. 280).

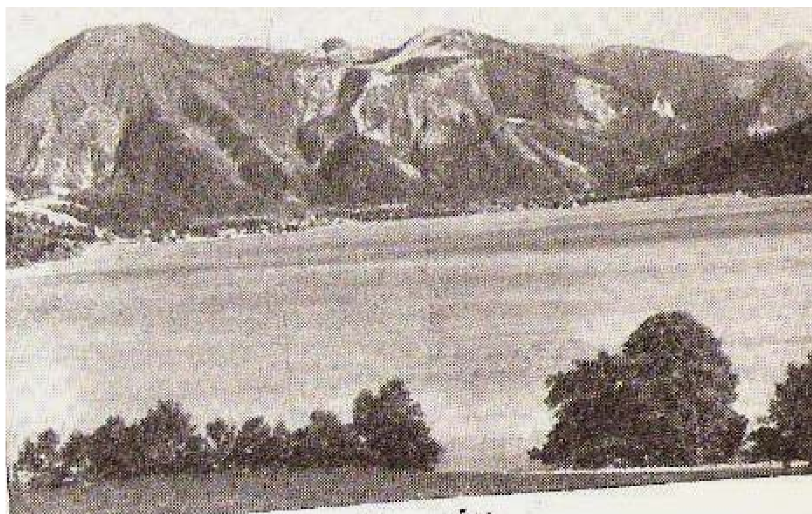
[3] N. Tincu, „Constantin Lecca", în „Revista nouă", VII, nr. 2, noiembrie 1894, p. 43; v. şi N. E. Idieru, *Istoria artelor frumoase*, Bucureşti, 1898, p. 305.

[4] O discuţie asupra acestor ipoteze la Radu Silvestru, „Un altro pittore romeno dell'Ottocento a Roma", în „Studii Italiene", V, 1938, p. 180–182 (cu prilejul monografiei lui *Constantin Lecca*, de Barbu Theodorescu, apărută în acelaşi an).

[5] Barbu Theodorescu, în „Tipografia olteană", în „Boabe de grâu", III, 1932, nr. 10, p. 470; cf. şi idem, „Constantin Lecca", în 1969, p. 8: „Fost-a Lecca la Roma în această perioadă? E greu de spus. După informaţiile existente s-ar părea că el a cunoscut acest oraş înainte de a fi numit profesor de desen la Craiova".

[6] Barbu Theodorescu, Constantin Lecca 1938, p. 43.

[7] Alexandru Marcu, *Tătărescu*, Craiova, 1931, p. 24.



Lacul Tegensee la picioarele Alpilor.

an[8]. Niciun alt izvor nu precizează dacă pictorul a pornit atunci la drum. Avem în schimb însemnările pe care Lecca și le-a luat mult mai târziu, cu prilejul unei alte călătorii, care a avut loc în mod cert[9]. Ele încep la München, în septembrie 1844, ceea ce arată că plecase din țară cu câtva timp înainte. Din corespondența lui Gheorghe Tattarescu aflăm, pe de altă parte, că Lecca părăsise Roma, îndreptându-se spre țară, către 20 iulie 1845[10]. Inedite până în prezent și niciodată utilizate, aceste însemnări oferă numeroase precizări privind itinerariul său până la Bologna, preferințele sale artistice și în genere orizontul său intelectual.

Plecând din München la 10 septembrie, dată notată firește după stilul vechi, pictorul traversă lacul Tegensee, cu munți stâncoși pe maluri și lat cât Dunărea, și se angajă pe un drum îngustat de văi adânci, în fundul cărora se auzeau „cataracte“ și, printre „deșii copaci”, se zărea „licărind unde și unde luciul apei”. După două zile de drum, intrând în Tirol și trecând prin orășelul Schwaz, ce purta încă urmele luptelor date în 1809 de tirolezi împotriva stăpânirii lui Napoleon, ajunse la Innsbruck. Aici, în marea biserică a Curții (Hofkirche), se opri întâi dinaintea statuii lui Andreas Hofer, „căpetenia revoluționerilor tiroli”, operă a vienezului Schaller, din 1833[11]. Apoi privi monumentul împăratului Maximilian, îngenuncheat pe lespedea sa de mormânt și înconjurat de o adevărată curte de statui de bronz, „ale vechilor stăpânitori și vitezi”. Două dintre ele, adăugăm, erau opere ale lui Peter Vischer cel Bătrân, *Teodoric* și *Artur* (1513), în fantastice armuri bogat ornamentate, și în atitudini cu inflexiuni gotice anume căutate de artist. Altele, mult mai numeroase, concepute în același spirit de întoarcere „romantică” spre trecut, ieșiseră din atelierul lui Gilg Sesselschreiber (1511–1516) și din acela al lui Stefan Godl (1517-1528)[12]. Este de observat, de asemenea, că printre ele se aflau și statui ale unor principese, ca *Kunigunde de Bavaria*, sora lui Maximilian (1515). Pe fețele laterale ale mărețului cenotaf, reliefuri tăiate în alabastru ilustrau „faptele și bătăliile” împăratului[13].

[8] Însemnare a lui Ștefan Golescu, în carnetul pictorului [C] fila 55^{v}: „Toate simțirile trec, se duc, sunt vremelnice, dar simțirea prieteșugului este statornică și mângâietoare pentru sufletul cel simțitor. Așadar [...] și.prieteșugul tău, înlesnindu-se cu noo sentimenturi ce o să dobândești în prea slăvita Europă, să să înalțe și să hrănească în sineș veșnică pomenire pentru al tău prieten. 18 martie 1831”.

[9] Textul integral, în Carnetele pictorului, [D], ff. 3^{r}–8^{v}. Într-o publicație recentă asupra lui Lecca se vorbește despre „informațiile neconfirmate privind un jurnal de călătorie în sudul Germaniei, în Elveția și în mai multe orașe italiene” (Paul Rezeanu, *Constantin Lecca*, 1988, p. 8).

[10] Gheorghe Tattarescu către Petrache Poenaru, Roma, c 20 iulie 1845, în Jacques Wertheimer-Ghica, *Gheorghe M. Tattarescu. Un pictor român și veacul său*, București, 1958, p. 28–29.

[11] Vezi Carl Landsee, *Neuester Führer durch Innsbruck und Umgebung*, Innsbruck, f.a., p. 26. Pentru Johann Nepomuk Schaller (Viena, 1777–1842), Thieme-Becker, XXIX, 1935, p. 575.

[12] Lecca menționează doar „24 de statue de bronz”. Pentru principalii artiști care au participat la realizarea ansamblului funerar de la Innsbruck, vezi Horst Vey, *Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands, 1500 to 1600*, Harmondsworth, 1969, p. 24, pl. 12 (Peter Vischer), p. 44–45, pl. 13–14 (Gilg Sesselschreiber) și p. 253–254 (Stefan Godl). Asupra lui Peter Vischer (Nürnberg c. 1460–1529), vezi amănunțitul articol al lui Fritz Traugott Schulz, în Thieme-Becker, XXXIV, 1940, p. 404–409. Cf. și Ludwig Baldass, *Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians*, Viena, 1923, p. 10–11, pl. 6–10. O listă a tuturor statuilor în Carl Landsee, *op. cit*., p. 22. Pentru istoricul acestui ansamblu, de consultat David Ritter von Schonherr, „Geschichte des Grabmals Kaisers Maximilian I, in der Hofkirche zu Innsbruck“, în *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen*, XI, 1893, p. 140–268.

[13] Lista reliefurilor, în număr de 24, în Carl Landsee, *loc. cit*., p. 22.




Innsburck. Biserica Curţii şi Monumentul lui Andreas Hofer.





Innsbruck. Biserica Curţii. Mormântul împăratului Maximilian.




Statui de bronz „ale vechilor stăpânitori şi vitezi” ce înconjoară mormântul lui Maximilian.

Pășind în fine pe pământ italian, deși aflat atunci sub stăpânire austriacă, Lecca însera, la 13 septembrie, în Bressanone (citat în însemnări cu numele său german, Brixen), după ce străbătuse un drum tot atât de spectaculos, cu „văi înguste și înghesuite de munți înalți și stânci a cărora vârf se vedea triumfând în nori”. Aici dădu de o cetate „numai de piatră, încât se îngână stâncile pe care este zidită cu piatra așezată de mâna cea măiastră a omului”. Construcția, începută sub împăratul Francisc al II-lea, fusese terminată de curând, în 1842. A doua zi pictorul era la Bolzano (numit încă, în nemțește, Botzen), nu fără a fi gustat în drum și alte „vedute pitorești”, cu castele vechi, „care mai mult, care mai puțin ruinat”.

Apoi, la 15 septembrie, sosind la Trento, intră în mai multe biserici, între care catedrala Santa Maria Maggiore, cu o orgă uriașă de 3.668 țevi[14]. Pe altarul capelei San Martino văzu un tablou „minunat de frumos”, pictat de Giandomenico Cignaroli, un maestru din secolul al XVIII-lea[15], reprezentând *Moartea Sfântului Ieronim*, „minutele cele după urmă ale unui bătrân [...] astfel de firești imitate încât rămâne uimit privitorul”. Vizită de asemenea palatul zidit în gustul Renașterii sub auspiciile cardinalului Bernardo Clesio, începând din 1528[16], în care nu putu privi însă decât „tavanele apartamentelor” decorate cu mozaicuri, fresce și „săpături poleite”, pereții fiind în acel moment „simplu spoiți”, întrucât clădirea slujise drept spital în timpul unei epidemii de holeră, iar în urmă fusese transformată în cazarmă.

Trecând prin Rovereto și Calliano, se opri la Verona, unde, „pe lângă alte zidiri vechi și biserici frumoase”, cu „statue și zugrăveli”, remarcă îndeosebi vastul amfiteatru roman, în care își notă că ar fi încăput „până la 80 000 [de] privitori”[17]. Presupusa reședință a familiei Capuletti, pe care, încurcat în amintirile sale livrești, Lecca o numi „casa lui Romeo și Julia”, deși nu putuse fi locuită, eventual, decât de aceasta din urmă, îl dezamăgi, aflându-se „într-o stare ticăloasă”. Ajunsese, precum aflăm dintr-un ghid englezesc contemporan, „an inn for the vetturini”[18]. Interesat de asemănările dintre români și italieni, pictorul își notă și alte observații: „De aici am început a vedea multe obiceiuri ca pe la noi, spre pildă oameni mâncând mămăligă, ce-i zic italienii polenta, am văzut vânzându-se struguri cu cântarul, dovleci copți vânzându-se pe ulițe”, alăturări neașteptate de fast aristocratic și viață cotidiană în formele sale cele mai umile, „lângă un palat vezi o măcilărie”, pe străzi vânzători ambulanți „strigând ca la noi deosebite lucruri de mâncare”.

La Vicenza, în afară de un alt amfiteatru, „ocolit cu doaă rânduri de statue” și zidit „în vremea lui Dioclițian”[19], îl întâmpinară construcțiile ridicate de „vestitul arhitect Palladio”, dintre care reținu o capodoperă, Villa Rotonda, de pe al cărei frontispiciu își însemnă începutul inscripției, amintind pe unul dintre cei dintâi posesori ai edificiului: Marius Capra Gabrielis[20]. În marginea orașului pictorul urcă pe sub un dublu portic spre un „templu prea frumos”, o biserică începută în secolul al XV-lea, *Madonna del Monte*, unde, în altarul de marmură, împodobit cu pietre prețioase, se afla o statuie a Fecioarei[21].

Deși ocupând o întindere mai mare decât Vicenza, Padova îi păru mai mică, din pricina multelor sale case pustii. O cafenea despre care i se spuse că ar fi cea mai frumoasă din Europa, desigur aceea a lui Antonio Pedrocchi, amintită și de Stendhal în *La Chartreuse de Parme*, roman apărut în 1839[22], și instalată,

---

[14] Pentru orga catedralei din Trento, vezi *Nouveau guide du voyageur en Italie*, ed. a 6-a, Milano, 1841, p. 98 [citat mai departe: *Nouveau guide* 1841]; Richard, *Guide du voyageur en Italie*, Paris, 1852, p. 284.

[15] Asupra acestei familii de pictori, vezi Ugo Galetti, Ettore Camessasca, *Enciclopedia della pittura italiana*, I, Milano, 1951, p. 659–663 [citat mai departe: Galetti, Camessasca 1951].

[16] Pentru această reședință, G. Gerola, în *Enciclopedia Italiana*, XXXIV, 1937, p. 270; asupra cardinalului Bernardo Clesio (1485–1539), episcop de Trento din 1514, G. Gerola, *ibid*., X, 1931, p. 584–585.

[17] Pentru amfiteatrul roman din Verona, vezi L. Beschi, în *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, VII, 1966, p. 1143–1144; cf. și Giuseppe Biadego, *Verona*, Bergamo, 1909, p. 16, repr. p. 14 (vedere exterioară) și 15 (vedere interioară). O vedere interioară și în *Encicl. It*., XXV, 1937, pl. XLIIIa.

[18] Cf. *Handbook for travellers in northern Italy*, Fourth Edition, Londra, 1852, p. 271: „The Casa de' Cappelletti [sic], now an inn for vetturini, may have been the dwelling of the family”. Vezi și Biadego, *op. cit*., repr. p. 138: „Casa di Giulietta in Via Cappello” (în starea actuală).

[19] Cf. Fausto Franco, în *Encicl. It*., XXXV, p. 293.

[20] Pentru Villa Rotonda, vezi G. K. Loukomski, *Andrea Palladio*, Paris, 1927, p. 82–84, pl. LXVIII–LXXIII. Început în 1552 de Palladio, edificiul a fost terminat de Vincenzo Scamozzi în 1591, când a intrat în posesia contelui Mario Capra.

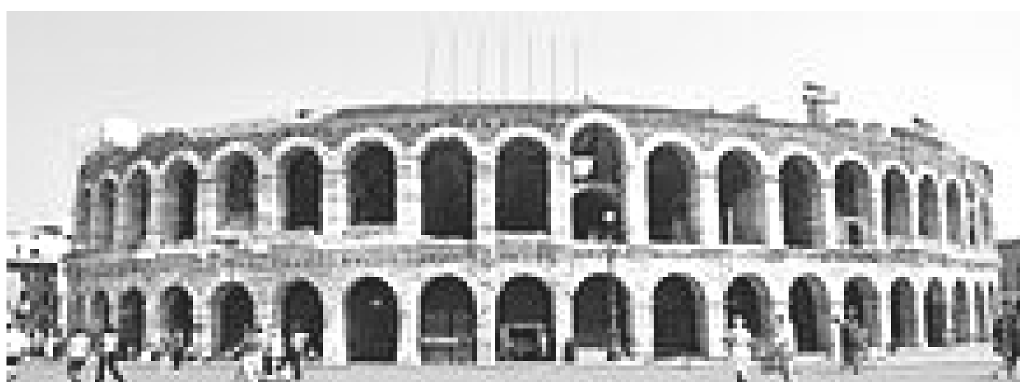
[21] Cf. *Nouveau guide*, 1841, p. 174: „Deux rangées de portiques conduisent sur la montagne où s'élève le sanctuaire dit *Madonna del Monte Berico*, commencé au XV^e^ siècle et considérablement augmenté en 1688. Dans l'ancienne église on admire surtout l'autel de la Vierge qui est enrichi de beaux marbres et de pierreries précieuses…”.

[22] Stendhal, *La Chartreuse de Parme* (1839), ed. Henri Martineau, 1949, p. 21. Cf. și „Rome, Naples et Florence en 1817” (1826), în Stendhal, *Voyages en Italie*, textes établis, présentés et annotés par V. Del Litto, Paris, 1973, p. 112, și nota editorului de la p. 1397.





Trento. Catedrala Santa Maria Maggiore, cu orgă uriașă, de 3 668 de țevi.



Verona. Vastul amfiteatru roman, în care ar fi încăput „până la 80 000 [de] privitori”.



Vicenza, „Villa Rotonda” construcție de „vestitul architect Palladio”.

peste drum de Universitate, într-un elegant local neoclasic[23], îl uimi prin pereții săi de marmură și prin hărțile geografice în relief săpate în unele încăperi. Palatul de Justiție, „Magistratul", avea o sală „măreață" de dimensiuni „colosale". Dintr-un ghid al timpului deducem impresia pe care o putea face asupra contemporanilor lui Lecca, prin bolta sa imensă, ce-i da aspectul unei piețe acoperite[24].

Din Padova, pictorul amintește și o „plimbare minunat de vestită, din pricina statuelor ce o ocolesc" Această promenadă fusese amenajată în piața „Prà della Valle", din inițiativa lui Andrea Memo, administrator al orașului între 1775 și 1787, animat, în spiritul Luminilor, de o concepție urbanistică raționalistă și antibarocă[25]. Desfășurată, scrie Lecca, în jurul unu canal circular, promenada era ornată „cu 120 de piedestale", pe care se aflau așezate „vase, obeliscuri și statuele celor mai vestiți bărbați din ținutul Padovei, atât învățați cât și eroi". Autor el însuși de portrete ale unor personaje exemplare din trecutul țării sale, pictorul se informase îndeajuns de precis. Statuile, putem preciza, în număr de 88, reprezentând personalități ilustre ale regiunii, fuseseră oferite, la stăruința lui Memo, de mecenați din întreaga Europă. Marele Duce al Toscanei plătise astfel un *Petrarca* și un *Galileu*. Dintre sculptorii ce au participat, într-un timp atât de scurt, la realizarea acelui vast ansamblu, singurul artist de valoare era Canova, autorul unei statui a marchizului Poleno (1781)[26]. Lecca nu uită să-și însemne că marele sculptor figura de asemenea în acest Panteon local. Statuia sa, executată de Giovanni Ferrari, fusese așezată, printre celelalte, încă din timpul vieții sale, neobișnuit omagiu adus geniului artistic de contemporani[27].

Întrucât drumul de fier spre Veneția se afla încă în lucru, Lecca și ceilalți călători se suiră în gondole, pentru care pictorul găsi un echivalent oriental, numindu-le „caice". Astfel că, seara, la 7, după o plutire de aproximativ o jumătate de ceas pe Canal Grande, se văzură în Piața San Marco. Aceasta îi făcu „cea mai mare surpriză", cu palatele „minunate" ce o înconjurau din trei părți și catedrala „tot de marmură și lucrată în mozaic" ce închidea acel vast patrulater. Piața era luminată de jur împrejur cu gaz, în mijloc cânta o orchestră, în timp ce mii de oameni „viermuiau" în toate părțile, „în fel de fel de costiumuri". Spre a întregi imaginea orașului lagunelor, acel „tot de apă, de pământ și de zidiri", pictorul adăugă o seamă de amănunte topografice și statistice, luate desigur din ghidul de care se slujea în călătorie. În 1844, Veneția avea astfel, pe lângă două canale mari, alte 147 mai mici, reunite prin 306 punți, mai toate de marmură, 27 918 case, locuite altădată de 190 000 de oameni, acum însă numai de 112 000, și un număr de 2 108 „ulițe înguste", înlesnind circulația, pe lângă punți și canaluri, de la o clădire la alta. Pe podul Rialto, peste Canal Grande, fuseseră zidite 40 de prăvălii[28].

Lecca vizită firește catedrala San Marco, precum și palatul Dogilor, „cu tablouri minunate de deosebiți vestiți artiști", fără a uita închisoarea, cu „puntea suspinurilor, peste care trecea la moarte pe osândit". În palat se opri să privească plafonul sălii principale a bibliotecii vechi, construite de Jacopo Sansovino, cu cele 21 de figuri alegorice despre care știa că sunt executate de șapte pictori renumiți, între care „Paul Veronezi", întrecându-i pe ceilalți[29]. Văzu și apartamentul locuit cândva de Napoleon, al cărui portret îl litografiase, cu un deceniu în urmă, într-una din planșele *Bibliotecii românești*[30]. Arsenalul păstra un model al „gondolei

[23] Cf. Andrea Moschetti, *Padova*, Bergamo, 1912, p. 157–158, 160: „... il monumento più insigne, a cui va legato in Padova la gloria dell'arte neoclassica". Început în 1816 și inaugurat în 1831, edificiul este opera arhitectului Giuseppe Japelli. Reputația acestui local s-a menținut până în vremea noastră: „La fama del caffè Pedrocchi può dirsi davvéro mondiale. Esso congiunge alle grandiose e severe linee monumentali dell'arte greca, le commodità necessarie alle abitudini moderne: il caffè e la borsa di commercio trovan posto al piano terreno, le sale di lettura, di ballo, di conversazione, di giuoco, di musica, nel superiore; ampie e maestose loggie e terrazze offrono agli ospiti, nelle calde sere d'estate, gradito ritrovo; e tutto è improntato alla più castigata eleganza" (Moschetti, *op. cit*., vezi și reprod. de la p. 159).

[24] Cf. *Nouveau guide* 1841, p. 175: „Le premier rang [parmi les édifices] appartient à l'ancien Palais de Justice [qui] se fait remarquer par ses vastes proportions […] et par l'étonnante hardiesse de ses voûtes. Le salon qui a plutôt l'apparence d'une vaste place couverte de plomb, est de forme rhomboïdale, à dimensions colossales […]; il compte 300 pieds de longueur, 100 de largeur et autant de hauteur". Construcția datează din a doua jumătate a secolului al XII-lea, fiind atribuită prin tradiție arhitectului Piero Cozzo da Limona. Cf. Andrea Moschetti, *op. cit*., p. 29–30, repr. p. 31; Emilio Lavagnino, *Storia dell'arte medievale italiana*, Torino, 1936, p. 256 [citat mai departe: Lavagnino *Storia*].

[25] Vezi Francis Haskell, *Mecenatti e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, trad. Vincenzo Borea? Florența, 1966, p. 553–559.

[26] Andrea Moschetti, *op. cit*., p. 156, repr. p. 158. Tot aici, repr. p. 159: *Piazza Vittorio Emmanuele, già Prato della Valle.*

[27] Francis Haskell, *op. cit*., p. 558.

[28] După *Nouveau guide* 1841, p. 197, două rânduri a câte 12 prăvălii împărțeau podul în trei străzi paralele.

[29] Paolo Veronese a pictat în vechea sală a bibliotecii trei dintre figurile alegorice de pe plafon: *La Musica*, *Il Canto*, *L'Onore*, pe care le terminase în 1556. Au mai participat la decorarea plafonului: Battista Zelotti (1526–1578), Andrea Meldola Schiavone (1522–1563), Giovanni del Mio, Franco și Giulio Licinio. Cf. Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX, 4, Milano, 1929, p. 749 și 952 [citat mai departe: Venturi, *Storia*].

[30] *Biblioteca românească*, 1824, partea a VIII-a: trei viniete pe o planșă alăturată câtorva anecdote relative la împărat.



Padova. Cafeneaua Antonio Pedrocchi.





Padova. Piața „Pra della Valle”, „plimbare minunat de vestită, din pricina statuelor ce o ocolesc”.



Giovanni Poleni, de A. Canova.



Francesco Petrarca.



Canova, de Giovanni Ferrari.

Dogelui”[31], ce costase, „numai poleitul ei, 18 000 de galbeni”, desigur ultimul Bucentaur, de pe puntea căruia conducătorul Republicii arunca, o dată pe an, inelul simbolic al logodnei cu Adriatica. Era și modelul unui vas numit „Iuliu Cezar”, destinat lui Napoleon, dar care n-a mai apucat a fi construit.

Dintre biserici, însemnările lui Lecca semnalează sumar Santa Maria dei Scalzi, „cu statue frumos lucrate” San Giovanni e Paolo, „cu tablouri însemnate de sculptură de mai mulți meșteri vestiți”, Santa Maria del Carmine, „cu multe tablouri mari și frumoase”, precum și Santa Maria dei Frari, unde, între alte monumente funerare, îl află și pe acela al lui Canova[32]. Era și o biserică românească, ridicată, ne spune pictorul, mai ales pentru ostașii ardeleni ai unui regiment de grăniceri ce staționa în oraș de 14 ani.

Lecca menționă „Academia frumoaselor arte pentru zugravi, sculptori și arhitecți”[33], nu și marea ei galerie de pictură, pe care s-ar părea că n-a vizitat-o. Cercetase în schimb unele colecții particulare, între care pe cea strânsă la sfârșitul veacului precedent, în palatul Venier de pe Cannaregio, de Girolamo Manfrin, memorabilă îndeosebi prin tablourile sale venețiene de la Giorgione la Guardi. Se aflau aici, printre alte capodopere, *Furtuna* lui Giorgione și *Portretul lui Ariosto* de Tițian[34]. Însemnările lui Lecca nu amintesc însă decât *Lucrezia* bolognezului Guido Reni și *Europa* napoletanului Luca Giordano. În casa unui „evreu bogat” admiră câteva sculpturi de Canova, un *Aiax*, un *Hector*, un *Geniu al sculpturii*, „lucrat la Roma, cu multă viață într-însul, de gândești c-o să-ți vorbească”. Teatrul cel mare, La Fenice, nefiind deschis decât iarna, pictorul asistă, la teatrul Gallo, la o reprezentație a operei *Marino Faliero* de Donizetti, după drama lui Byron[35].

În dimineața zilei de 25 septembrie părăsi Veneția, luând vaporul spre Triest. Prin așezare și climă, acest din urmă oraș îi plăcu în chip deosebit. „Poziția Triestului e minunat de frumoasă, clima cu mult mai curată decât a Veneției, ulițile frumoase, largi, mai cu seamă caldarâmul de lespezi de piatră pătrată [...]. Orașul de trei părți e ocolit de dealuri prea frumoase, acoperite de vii și grădini minunate, iar spre partea apusului se întinde luciul mării. În port se văd sute de corăbii de deosebite nații, ce se întind falnic până în mijlocul orașului, printr-un canal mare“.

Felurite împrejurări îl siliră apoi să revină pentru o zi la Veneția, tot pe mare, deși timpul era furtunos. Apoi porni din nou, de astă dată cu trenul, spre Ferrara, „patria lui Ariosto și a doftorului Ferar, iubit prea mult de craioveni“. Datorită lui Lecca, devenit craiovean prin adopțiune, aflăm astfel de unde venise medicul Petre Fieraru, care a desfășurat în Țara Românească o importantă activitate, începând din 1809, întâi la Craiova și apoi în București[36]. Atent la fizionomia așezărilor prin care trecea, pictorul observă cu mulțumire că și aici la Ferrara ulițele erau „prea regulate, pe linii drepte și largi”. Catedrala, clădită în stil „gotic italian”, din care admiră „mai cu seamă fasada și turnul”, conținea „mulțime de statue frumoase”[37]. Castelul Ducal era „ocolit de un șanț mare plin de apă”[38]. În „gropiștea” cu multe monumente „împodobite cu statue și picturi”[39], văzu „cea de pe urmă operă a lui Canova, adecă biusta prietenului său Leopoldo Cigonara”, renumitul istoric al sculpturii italiene[40].

---

[31] Cf. Charles Yriarte, *Venise. Histoire, art, industrie, la ville, la vie*, Paris, 1878, repr. p. 49: *Le Bucentaure (d'après le modèle conservé à l'Arsenal)*.

[32] Monumentul a fost executat în marmură de elevii maestrului (B. Ferrari, Rinaldi, Zandomeneghi, Jacopo de' Martini și Fabris), după un proiect conceput de Canova însuși pentru acela al lui Tițian. Cf. G. K. Nagler, *Künstler-Lexikon*, II, München, 1835, p. 333; P. Paoletti, în Thieme-Becker, V, 1911, p. 521.

[33] Pentru Academia din Veneția, întemeiată în secolul al XVIII-lea, vezi Nikolaus Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge, 1941, p. 115, nota.

[34] Cu privire la Girolamo Manfrin și la colecția sa, vezi Francis Haskell, *op. cit*., p. 573–576. Cf. și Ernst Förster, *Handbuch für Reisende in Italien*, München, 1840, p. 770 (menționează *Furtuna* lui Giorgione, fără a-i da un titlu determinat: „eine unerklarte Scene zwischen einem Greis, einer Frau und einem Kind im Freien“). În deceniile următoare colecția avea să fie dispersată treptat de moștenitori (Adalbert Müller, *Venedig. Seine Kunstschätze und Historischen Erinnerugen*, Veneția, 1870, p. 157).

[35] Opera *Marino Faliero* de Gaetano Donizetti fusese reprezentată pentru întâia oară la Paris, în 1834. Pentru teatrele venețiene amintite de Lecca în însemnările sale, vezi *Nouveau guide*, 1841, p. 196.

[36] Asupra acestui medic, care-și trecuse doctoratul la Padova în 1797, vezi V. Gomoiu, Gh. Gomoiu, Maria V. Gomoiu, *Repertoriu de medici* etc., I, Brăila, 1938, p. 138; II, București, 1941, p. 56.

[37] Vezi Lavagnino, *Storia*, 1936, p. 222, repr. p. 208.

[38] Construcție începută în 1385. Vezi Lavagnino, *Storia*, 1936, p. 532; Giuseppe Agnelli, *Ferrara e Pomposa*, ed. a 3-a, Bergamo, 1906, p. 28 [cit. mai departe: Agnelli, *Ferrara* 1906].

[39] Vezi Agnelli, *Ferrara*, 1906, repr. p. 36: *Convento dei certosini, ora cimitero comunale*.

[40] Leopoldo Cicognara (Ferrara 1767 – Veneția 1834), fost președinte al Academiei de Artă din Veneția, autor al unei celebre *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, Veneția, 1813–1814.



Veneția. Fațada bisericii Santa Maria di Nazareth, construită de comunitatea „Carmelitani Scalzi”, opera arhitectului Giuseppe Sardi (1624–1699).



Veneția. Mormântul lui Canova, în catedrala Santa Maria dei Frari.

Cultura literară a pictorului îl îndemnă să întreprindă pelerinaje și în locurile din oraș care păstrau amintirea lui Tasso și a lui Ariosto. În spitalul Sfânta Ana vizită astfel celula în care fusese închis Tasso, „din pricina amorului ce a avut către Eleonora”, cu pereții plini „de iscăliturile voiajerilor ce au vizitat acest arest vestit”, între care citi numele lui Byron, pe al lui Victor Hugo și pe al lui Lamartine. Ultimul trecuse pe aici cu câteva zile înainte, una dintre *Meditațiile* sale fiind intitulată *Ferrare. Improvisé en sortant du cachot du Tasse*[41]. Bucata este datată pe manuscrisul original „octobre 1844”. Itinerariul poetului din acel an a putut fi reconstituit datorită unor însemnări ale sale precum și jurnalului soției sale care-l întovărășise în călătorie. Potrivit acestor mărturii, Lamartine sosise la Ferrara la 7 sau 8 octombrie 1844, stil nou, cu o zi sau două înaintea lui Lecca. Se cuvine să amintim că Eliade Rădulescu, prieten și admirator al lui Lecca, publicase încă din 1834, o traducere a poemului *The Lament of Tasso* de Byron, scris de acesta în 1819, sub impresia vizitei sale în celula din Ferrara[42]. Simion Marcovici, profesor la Sfântul Sava, tradusese, în *Curiosul* lui Cezar Bolliac, o parte din poemul *Le Veglie del Tasso*, de Giuseppe Compagnoni, care-și prezenta scrierea ca pe un manuscris postum, datând din detenție, al autorului *Ierusalimului eliberat*[43]. Eliade își propunea de altfel să dea o versiune românească a operei capitale a lui Tasso, din care publicase fragmente în *Albina* lui Asachi (1842) și în propriul său ziar (1843). Lecca venise așadar la Ferrara pregătit de un întreg curent românesc de admirație și simpatie pentru ilustrul poet italian, îmbrățișat ca un precursor de romanticii de pretutindeni[44]. În casa lui Ariosto, cumpărată de Stat în 1811, găsi odaia în care lucra și dormea poetul, „nesmintită după cum să afla atunci”[45]. În locul unde era patul fusese așezată însă o „biustă a lui”, iar în dreptul celui unde fusese masa de scris, „o inscripție de piatră de marmură frumoasă”. În mijlocul unei piețe purtând numele poetului, ocolită de „zidiri falnice” și de-a lungul acestora, de o „alee de copaci”, se înălța, pe o „coloană măreață”, statuia lui Ariosto, operă, din 1833, a lui Francesco Vidoni[46].

La 29 septembrie, Lecca ajungea la Bologna, ultima etapă din care ne-a lăsat însemnări în cursul acestei călătorii. Orașul i se păru „destul de mare, dar trist, din pricină că e puțin lăcuit”, de altfel ca și Padova și Ferrara. Lucrul cel mai vrednic de văzut, își notă pictorul, era aici „cimitirul sau gropiștea“, care, datorită numeroaselor sale monumente, bogate în sculpturi și picturi, îl impresionă mai mult decât cele din Ferrara și München. Era de fapt o fostă mănăstire, vechea Certosa din Bologna, fundată în secolul XV și transformată în cimitir în 1801[47]. Într-o „prea frumoasă” biserică, desigur San Girolamo della Certosa, începută în Trecento și terminată în plin baroc[48], admiră picturile lui Lorenzo Pasinelli[49], de care se pot vedea încă, păstrate la locul lor, un *Crist înviat, înfățișându-se Fecioarei Maria* și o *Intrare în Ierusalim*, ambele din 1659[50]. Îi atraseră atenția, de asemenea, o „icoană” reprezentând pe *Fecioara Maria încoronată de doi îngeri*, operă a lui Lucio Massari[51], precum și o *Înălțare*, pictură murală de mari dimensiuni de Giovanni Maria Bibbiena[52].

Într-o altă biserică, ce nu poate fi decât San Paolo, clădită după planurile lui Ambrogio Magenta în 1611[53], dar pe care o numi „Biserica Sf. Petru și Pavel”, Lecca remarcă sculpturile de pe altarul principal,

---

[41] „Meditation trentième”, în *Méditations*, ed. F. Letessier, [Paris, 1968], p. 100 și nota editorului de la p. 655–656.

[42] „Lamentațiile lui Tassu”, în volumul *Din scrierile lui Lord Byron*, traduse de Eliad, partea a II-a, 1834, p. 27–36.

[43] „Privegherile lui Torquato Tasso”, trad. de S. Marcovici, în „Curierul”, I, 1837. Pentru poemul lui Giuseppe Compagnoni, publicat în 1800, vezi Guido Mazzoni, *L'Ottocento*, I, Milano, 1943, p. 92–93.

[44] Pe larg la Alexandru Marcu, „Tasso în Romantica românească“, extr. din *Studii italiene*, II și III, 1937.

[45] Cf. Baedecker, *Italie septentrionale*, 1892, p. 279–280; Agnelli, *Ferrara* 1906, repr. p. 82: *Casa di Ludovico Ariosto.*

[46] *Piazza ariostea*, repr. în Agnelli, *Ferrara* 1906, p. 84; cf. și *Nouveau guide* 1841, p. 249. Pentru Francesco Vidoni, sculptor originar din Ferrara, Fr. Noack în Thieme-Becker, XXXIV, 1940, p. 333.

[47] Corrado Ricci, Guido Zucchini, *Guida di Bologna*, nuova ed. illustrata. Bologna, 1968, p. 180 [cit. mai departe: Ricci-Zucchini 1968]. Vezi gravura lui Antonio Basoli, *Capella del cimitero comunale di Bologna*, repr. în *Bologna ai tempi di Stendhal. Mostra iconografica*, 1972. Introduzione e catalogo di Giancarlo Roversi (*Stendhal e Bologna. Atti del IX congresso internazionale stendhaliano*, a cura di Liano Petroni, anii 1971–1973 din *L'Archiginnasio*, II). [cit. mai departe: *Bologna ai tempi di Stendhal* 1972].

[48] Ricci-Zucchini 1968, p. 180–181.

[49] Bologna 1629–1700. Cf. Thieme-Becker, XXVI, 1932, p. 269–270.

[50] Ricci-Zucchini 1968, p. 181.

[51] Bologna 1569–1633, elev al lui Lodovico Carracci. Cf. Wart Arslan, în Thieme-Becker, XXIV, 1930, p. 217–218.

[52] Bibbiena 1625 – Bologna 1665, elev al lui Francesco Albani. Cf. Oskar Pollak, în Thieme-Becker, III, 1909, p. 601–602; Ricci-Zucchini 1968, p. 181.

[53] Ricci-Zucchini 1968, p. 199.



Ferrara. Catedrala di San Giorgio, 1135.



Ferrara. Castelul ducilor d’Este, xilogravură, 1865.



Închisoarea lui Tasso (gravura în aramă, L. E. Audot, *L’Italie, la Sicile et les Iles Ioniennes*, 1835–1837).



Ferrara. «Casa dell’Ariosto», gravură în aramă 1838.



Statuia lui Ariosto,
de Francesco Vidoni.

de Alessandro Algardi[54] care nu reprezintă însă, cum își notase grăbit călătorul nostru, pe cei doi apostoli, cu numai pe Sf. Pavel și pe călăul ce-i taie capul[55]. Plafonul, adaugă Lecca, ar fi pictat de un „cavaler Frațeschi”, probabil Marcantonio Franceschini. De Lodovico Carracci văzu, în catedrala San Pietro, o *Bună Vestire* datând de la sfârșitul activității maestrului, nu însă din „ultimele sale zile”, cum citim în însemnările lui Lecca[56]. Capela Universității (Santa Maria dei Bulgari) îi păru prea bine lucrată de Bartolomeo Cesi[57], care a zugrăvit aici, în 1594, scene din viața Fecioarei, sibile și profeți[58]. Despre tabloul de pe altar, o altă *Bună Vestire*, din 1582, știa că este opera lui Dionisio Calvaert[59], „dascălul lui Guido Reni”. Lucrări ale acestuia din urmă îi atrăseseră atenția în biserica San Domenico[60]. Spre sfârșitul însemnărilor, Lecca enumeră și alte biserici, în care s-ar părea că a intrat: Madonna di Galliera, „cu tablouri în ulei și fresco”[61], San Martino, „cu tablouri în ulei, zidul alb”[62], San Giacomo Maggiore, „cu tablouri în ulei”[63]. În peregrinările sale de călător eclectic, Lecca era desigur preocupat de modele iconografice și de formule tehnice în vederea propriei sale activități de pictor religios, pe care a inițiat-o la Craiova și o va continua după întoarcerea sa din Italia.

Din notele pictorului nu lipsesc nici vestitele turnuri bolognese din veacul al XII-lea, Asinelli[64] și Garisenda[65]. Potrivit opiniei răspândite atunci, credea că al doilea dintre aceste turnuri fusese înclinat de constructori „într-adins”. Astăzi se știe însă că edificul s-a aplecat datorită unei modificări a terenului, foarte timpurie desigur, căci îl aflăm astfel „chinato”, într-un cunoscut vers dantesc.

Dintre monumentele de sculptură Lecca se opri îndeosebi dinaintea *Fântânei lui Neptun* de Giovanni da Bologna (1566)[66]. Naiva sa descriere se numără printre puținele mărturii datorate unor români interesați de sculptura italiană în prima jumătate a secolului al XIX-lea: „O fântână cu statue de bronz făcute de Jan Bolon, reprezentând în vârf pe Neptun, iar tocma jos [...], în 4 colțuri, 4 sirene călări pe delfini, cari își storc cu mâinile țâțele, din care curge apă de ia lumea de băut”.

Frecventat cândva și de Stendhal, care-l amintește în *Rome, Naples et Florence* (1826)[67], palatul Baciocchi[68], construit în 1584, cu fațada desenată de Palladio, modificat în secolele următoare și aflat atunci în posesia marchizului Filippo Camerata, ginerele extravagantei Elisa Baciocchi, sora mai mare a lui Napoleon[69], devenise o reședință caracteristică pentru Bologna romantică[70]. Lecca văzu aici sculpturi și „deosebite tablouri prea frumoase” și remarcă aspectul scării de onoare, concepute de Giovanni Battista Piacentini (1695)[71] și decorate cu statui de Filippo Balugani[72], precum și pe acela al unor apartamente. La

---

[54] Bologna 1602 – Roma 1654. Cf. Hans Posse, în Thieme-Becker, I, 1907, p. 281–284; John Pope-Hennesssy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, ed. a 2-a, Londra, New York, 1970, p. 122–123, 445–449.

[55] Vezi John Pope-Hennesssy, *op. cit*., p. 449 și pl. 168: *The Martyrdom of St. Paul.*

[56] Cf. Venturi *Storia*, IX, 7, 1934, p. 1163: „1618, 1 giugno, riceve L. 400 per l'*Annunziata* affrescata in S. Pietro […]; 1619. 13 novembre muore in Bologna.

[57] Bologna 1556–1629. Cf. Thieme-Becker, VI, 1912, p. 314–415; Venturi *Storia*, IX, 6, 1933, p. 705–712.

[58] Venturi, *op. cit*., p. 717.

[59] Anvers 1540 – Bologna 1619. Cf. Thieme-Becker, V, 1911, p. 414; Venturi *Storia*, IX, 6, p. 718–730. Pentru *Buna Vestire* remarcată de Lecca, Venturi, *op. cit*., p. 730 (*Catalogo delle opere*); Ricci-Zucchini 1968, p. 25.

[60] Frescele lui Guido Reni, aflate într-o capelă a acestei biserici, datează din 1613. Cf. Ricci-Zucchini 1968, p. 29.

[61] Biserică înălțată în forma sa actuală între 1479 și 1491, decorată cu numeroase picturi murale și păstrând în sacristie o colecție de tablouri (Ricci-Zucchini 1968, p. 143–144).

[62] Ricci-Zucchini 1968, p. 123–124.

[63] *Ibidem*, p. 110–113.

[64] Construit între 1109 și 1119, de familia Asinelli (Ricci-Zucchini 1968, p. 80–81).

[65] Construit în aceeași vreme cu turnul Asinelli, de Filippo și Odo Garisendi (Ricci-Zucchini 1968, p. 81).

[66] Ricci-Zucchini 1968, p. 1–2.

[67] Stendhal, „Rome, Naples et Florence” [1826], în *Voyages en Italie*, ed. V. del Litto.

[68] Pentru descrierea și istoricul edificiului, cumpărat în 1870 de administrația orașului, cf. Ricci-Zucchini 1968, p. 34.

[69] Ajaccio 1777 – Triest 1820. Căsătorită în 1797 cu Felice Baciocchi (1762–1841). Palatul a fost cumpărat și renovat de acesta din urmă în 1822, după moartea Elisei, a cărei fiică, Napoleona-Elisa (1806–1869), se căsătorise cu Filippo Camerata. Cf. F. Bartoccini, în *Dizionario biografico degli italiani*, XI, 1969, p. 556–669 (Elisa Baciocchi); *ibidem*, V, 1963, p. 59–61 (Felice Baciocchi).

[70] Gravuri cu puțin anterioare călătoriei lui Lecca, repr. în *Bologna ai tempi di Stendhal* 1972, pl. LXXV (A. Basoli, *Lo scalone del Palazzo Baciocchi*, 1832); pl. LXXVIII (C. Lambertini, *Il cortile interno del Palazzo Baciocchi*).

[71] Arhitect activ la Bologna c. 1700. Cf. Thieme-Becker, XXVI, 1932, p. 560.

[72] Bologna 1734–1780, cf. Thieme-Becker.



Alessandro Algardi, *Omorârea Sf. Pavel*, 1618
(Bologna, Biserica San Paolo).



Lodovico Caracci, *Buna Vestire*, 1618
(Bologna, Catedrala San Pietro, luneta altarului mare).



Bologna. Tunurile «Asinelli» şi «Garisenda», sec. al XII-lea.



Bologna. Fântâna lui Neptun, de G. de Bologna.



Bologna. Palatul Baciocchi – faţada, de A. Palladio.



Scara de onoare concepută de G. B. Piacentini, 1695.

etaj se aflau o sală pictată în 1680 de Marcantonio Franceschini[73] (*Fortuna*, *Amore*, *Le Quattro Stagioni*) și o galerie cu plafonul de Vittorio Bigari[74] și Stefano Orlandi (1725)[75]. Alte picturi, de artiști ca Felice Giani[76], Antonio Basoli[77], Giovanni Battista Sangiorgi[78], contribuind la nota „modernă" a interioarelor, datau din 1822. În catedrala San Petronio, Lecca găsi monumentul funerar al principesei și examină pardoseala cu „meridiane trase pe marmură albă, încât la amiaz [prin] o gaură ce este făcută în tavan străbate raza soarelui tocma pe acea linie".

Lecca menționă și unele centre științifice ale orașului. Nu trecu astfel cu vederea biblioteca întemeiată de contele Luigi Ferdinando Marsigli, corespondent al Stolnicului Cantacuzino[79] și autor al unei renumite lucrări asupra Dunării, interesând și istoria noastră[80]. Neavând de unde auzi de aceste lucruri, pictorul ne spune doar că biblioteca lui Marsigli, despre care știm că fusese integrată din 1827 într-o Università Nazionale[81] (astăzi renumita Università degli Studi, din Via Zamboni), adăpostea și „fel de fel de antichități".

Pictorul regreta relativul declin al Universității din Bologna, „academia", cum o numea el, care, pe când se afla „în floarea ei", ar fi avut „până la 12 000 [de] școlari". Academia de Arte Frumoase păstra atunci tablouri celebre, dintre care Lecca amintește pe *Sfânta Cecilia* a lui Rafael (1515)[82] și un *Samson* de Guido Reni[83], ambele trecute ulterior la Pinacotecă. Nu uită să releve nici existența Teatrului Anatomic[84], dispunând de „statue de lemn frumoase ce au fost transportate și în Paris". Se referea desigur la cele două ecorșeuri cu membre mobile, sculptate în lemn de tei de Ercolle Lelli, în 1734[85]. Interesul manifestat în această perioadă de pictor pentru studiul anatomiei, indispensabil formației sale academice, a lăsat urme și printre desenele sale.

Oprindu-se aici, însemnările lui Lecca nu ne permit să-l urmărim în lunile pe care le-a petrecut în Italia până în vara anului următor, îndeosebi la Roma, unde este de presupus că a stat cea mai mare parte din timp, nu numai spre a cerceta monumentele și muzeele, dar și spre a lua contact cu mediul artistic al vremii. Nu cunoaștem deocamdată numele artiștilor pe care-i va fi întâlnit, cu excepția lui G. Mochetti, autor al unei interpretări gravate a tabloului *Moartea lui Mihai Viteazul*, pictat de Lecca la Roma în 1845. [v. capitolul următor].



Biblioteca Universității din Bologna, întemeiată prin donația contelui L. F. Marsigli. 1712.

---

[73] Bologna, 1648–1729.

[74] Bologna 1692–1776. Cf. Lisetta Motta-Ciaccio, în Thieme-Becker, IV, 1910, p. 19–20.

[75] Bologna 1681–1760. Cf. Thieme-Becker, XXVI, 1932, p. 47–48.

[76] San Sebastiano 1759 – Roma 1823. Decorator și desenator de orientare preromantică. Cf. studiul nostru *Felice Giani e gli „Orazi" di Jacques-Louis David*, prezentat la Biblioteca Hertziana, Roma, 1981 („Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, s. Beaux-Arts", 1997, p. 3–32).

[77] Pictor decorator și gravor la Bologna în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Cf. Thieme-Becker, II, 1908, p. 599.

[77] Discipol al lui Felice Giani, originar din Faenza.

[78] Bologna 1784–1877.

[79] Asupra relațiilor Stolnicului Constantin Cantacuzino cu Luigi Ferdinando Marsigli (Bologna 1658–1730), amintim, dintr-o amplă bibliografie, studiul lui R. Ortiz, *Per la storia della cultura italiana in Romania*, București, 1916, p. 187–190.

[80] *Danubius Pannonico-Mysicus* […], 6 vol., Haga, 1726.

[81] Ricci-Zucchini 1968, p. 100–101.

[82] Cf. A. Emiliani, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, con prefazione di Cesare Gnudi, Bologna, 1967, p. 214–215.

[83] *Ibidem*, p. 312–313, repr.

[84] Ricci-Zucchini 1968, p. 25. O vedere a sălii în Vincenzo Golzio, *Seicento e Settecento*, ed. a 2-a, II, Torino, 1960, p. 277.

[85] Bologna 1702–1766.

MIHAI VITEAZUL ÎN COMPOZIȚIA ISTORICĂ[86]

În anii redeșteptării naționale, figura lui Mihai Viteazul câștigase, în conștiința românilor de pretutindeni, o înaltă semnificație[87]. Biografia sa, publicată de Damaschin Bojincă în 1830[88], îi înfățișase faptele „spre deschis exemplu", cu gândul de a chema pe compatrioți „pe calea virtuții, dreptății și vitejiei strămoșești"[89]. În strălucita sa istorie a Țării Românești, apărută la Berlin, în 1837, Kogălniceanu îl socotea: „*le plus grand homme de son siècle*", „*le seul des voëvodes valaques dont le nom ait retenti dans l'Europe entière et qui ait exercité un intérêt universel*". Numele lui, scria tânărul autor, „*fait vibrer encore le coeur de tout bon Român*[90]. De un larg ecou s-a bucurat, în această epocă, întinsa expunere consacrată lui Mihai Viteazul de Florian Aaron, profesor de istorie la Colegiul Sfântul Sava, în manualul său de istoria Țării Românești. Cărturarul ardelean încheia aceste pagini care, cum s-a observat, au contribuit la ivirea vocației de istoric a lui Bălcescu[91], printr-un patetic îndemn:

Dar datoria istoriei românești fie ca să se păstreze în veacuri isprăvile minunate ale acestui Ahil românesc, vrednic de a-și avea Omerul său, care să fie cartea vitejiei, cartea rumânilor, cartea care să se citească cu drag de oricine. Rumânii aibă a se mândri cu eroul acesta care se luptă ca un leu pentru pricina cea sfântă a dezrobirei și a slobozeniei lor. Aducă-și aminte de ceea ce poate face o nație unită când este norocită să se nască dintr-însa un om mare. Nu-și uite niciodată că țărânei celii scumpe a lui Mihai Viteazul, pomenirei lui celii mărite, și aducerii aminte de faptele lui cele slăvite, sunt datori a-i înălța un monument la care să aducă totdeauna recunoștință pentru ce a vrut el să facă pentru dânșii![92] [Cărturarii, pictorii și poeții timpului, preocupați de figura eroului].

S-ar părea că Lecca aștepta un prilej de a-și completa formația academică necesară realizării unor atari subiecte[93] și acesta ar fi fost principalul motiv al călătoriei sale în Italia din 1844-1845. Studiile după nud pe care le va executa în 1845, arată stăruința sa de a se instrui în continuare. În același an Lecca a pictat de altfel trei tablouri înfățișând episoade din viața lui Mihai Viteazul. Noua preocupare își face apariția într-un carnet cuprinzând, printre altele, și câteva dintre acele studii de nud[94]. În imediata vecinătate a unuia dintre ele, utilizat drept punct de plecare, Lecca desenă un bust al lui Mihai Viteazul cu brațul ridicat[95]. Spre deosebire de modelul de atelier, care pozează cu coif, voievodul ni se prezintă așa cum și-l imaginase Lecca în portretul litografiat din 1830, purtând un calpac cu surguciu și egretă. Desenul după natură, din care artistul preia aici trăsăturile și atitudinea, va fi integrat astfel într-o operă de imaginație, prin modificarea mișcării unui braț și înlocuirea unui element de costum.

---

[86] Capitolul VII, al monografiei *Constantin Lecca și romantismul românesc*, din care au fost reproduse mai jos, fragmentele privitoare la compozițiile istorice pictate de artist în Italia, scopul, de fapt, al acelei călătorii de studiu.

[87] V., N. Iorga, „Soarta faimei lui Mihai Viteazul", [1919], în *Conferințe. Ideea unității românești*, ed. Ștefan Lemny și Rodica Rotaru, 1, 1987, p. 148–174; Dan Berindei, „Mihai Viteazul în viziunea făuritorilor României moderne", în *Mihai Viteazul. Culegere de studii*, red. Paul Cernovodeanu și Constantin Rezachievici, 1975, p. 37–50.

[88] „Vestitele fapte și perirea lui Mihai Viteazul", în *Biblioteca românească* , IV, 1830.

[89] Cf. *C. Lecca și romantismul*. Capitolul I: *Primele chipuri de voievozi* (f. 7): „Este posibil ca sugestia de a întreprinde facerea unui tablou înfățișând moartea lui Mihai Viteazul să-i fi venit de la Damaschin Bojincă. Într-o notă la studiul său, *Vestitele fapte și perirea lui Mihai Viteazul*, învățatul bănățean adresa cititorilor un apel în sprijinul tânărului artist, care, *aprins fiind de zelul patrioticesc și vrând după puteri a sluji neamului, a zugrăvit trista și lăcrimoasa moarte a viteazului principe Mihaiu, pe o pânză de un cot și jumătate de mare, dând-o spre veșnică aducere aminte școalei naționale de la Sf: Sava ca să se pună în școală înaintea tinermei, care să vadă, zic, ce era strămoșii ei în lume*.

[90] *Histoire de la Valachie, de la Moldavie et des Valaques transdanubiens*, I, Berlin, 1837 (*Opere*, II, ed. Al. Zub, 1976, p. 163).

[91] Dan Berindei, *op. cit.*, p. 42, n. 34.

[92] F[lorian] Aaron, *Idee repede de istoria Prințipatului Țării Românești*, II, 1837, p. 321–322. Cu privire la Florian Aaron și la concepția sa istoriografică, vezi N. Iorga, în *Revista istorică*, XIII, 1927, p. 256–257; Pompiliu Teodor, în *Acta Musaei Napocensis*, V, 1968, p. 577–586; V. Cristian, în *Analele științifice ale Universității „Al. I. Cuza" din Iași*, s. nouă, secțiunea a III-a, *Istoria*, XVI, 1970, fasc. 1, p. 37–54.

[93] V. [Eliade Rădulescu], „Înștiințări din lăuntru", *Curierul românesc*, I, 66, 28 noiembrie 1829 p. 280: *Aplecarea cea firească a unui tânăr rumân, anume Constantin Leca, l-a făcut cu totul a se da și a se consfinți la meșteșugul picturii (zugrăviei) la care neîncetat se îndeletnicește* [...]. *Astăzi se află în crăiasca cetate a Budii și se îndeletnicește a face un tablou pe care înfățișează* Moartea lui Mihaiu Vodă celu Mare. *Râvna cea arzătoare ce are asupra acestui frumos meșteșug îl mistuește cu totul; căci fiind un tânăr fără mijloace, nu poate să pășască mai nainte, a merge la Roma, unde șezând câtăva vreme să se îndestuleze din frumoasele modeluri (izvoade) ale zugravilor celor vestiți. Să îndreptează dar către născânda sa nație și cere un mic ajutor spre scopul său cel vrednic de lăudat, pentru care se leagă ca să se întoarcă în Patrie a împărtăși și a înmulți talentul său oriunde îl va rândui stăpânirea* (notă adăugată, după fișe ms. R. N.).

[94] Carnetele pictorului, D, ff. 20^r, 20^v, 21^v, 23^v, 30^v, 31^r.

[95] *Ibidem*, f. 24^r.

Tabloul în vederea căruia a fost desenat acest ultim studiu reprezintă pe *Mihai Viteazul chemând pe fruntașii țării la luptă împotriva asupririi otomane*[96]. Pânza, care a rămas până în prezent necunoscută cercetătorilor lui Lecca, ilustrează un pasaj din volumul al doilea, apărut în 1837, al cărții lui Florian Aaron, *Idee repede de istoria principatului Țării Românești*:

„Chiemând pe boerii săi le descrie starea cea proastă întru care se află țara, le înșirui sistema ce turcii au urmat-o cu statornicie călcând toate drepturile țării încât numai după nume poate a se zice că are administrație națională; le aduce aminte de vremile mai dinainte când vrând turcii a preface țara în pașalâc turcesc, se ridicară rumânii cu armele și cu sângele, își apărară drepturile naționalității și ale patriei lor; le arătă că pentru a se mântui sau a se ușura de caprițiile *Porții* și de răutatea turcească nu este alt mijloc decât să ia armele în mână și să se răsboiască până când sau vor dobândi neatârnarea țării sau se vor stinge cu totul; în sfârșit îi încredință că vremea aceasta este cea mai prielnică pentru dobândirea slobozeniei fiindcă mai multe părți sunt hotărâte a se ridica de o dată împotriva vrăjmașilor creștinătății.

Cuvintele acestea cu care Mihai tuna împotriva despotismului turcesc, tonul în care le înfățișa și în sfârșit hotărârea sa cea vitează electrizară pe boierii adunați. Toți se pătrunseră de niște simtimente înalte, își cunoscură drepturile ce au de a-și mântui patria și datoriile cele sfinte de a se jertfi pentru dânsa, și toți cu un glas strigară: „să ia armele în mână și să nu le pue jos până nu vor dobândi mântuința țării și pe a lor însuși, sau să se cotropească cu totul murind toți dinpreună cu slobozenia, pentru care s-au jertfit". Hotărârea aceasta nobilă și vrednică de o nație ce voește a fi slobodă, se pecetlui cu un jurământ sfânt și necălcat. Noaptea aceea în care se săvârși această hotărâre mare, a rămas a fi cea mai însemnată și mai vrednică de ținerea de minte a rumânilor. Minutul acela în care în gurile tuturor răsună zicerea „jurăm" a fost unul din cele mai frumoase ce pot rumânii să numere în viața politică a lor. Niciodată boerii țării nu au arătat unire de simtimente mai înalte, și niciodată cu chip mai strălucit n-au dat lumii să înțeleagă că sunt nație și că au patrie. Fieștecare dintr-înșii care au luat parte la hotărârea aceasta mare, se credea însuflețit cu o putere nuoă și se socotea strămutat în erou nebiruit. Pe fruntea fieșcăruia era zugrăvită seriozitatea hotărârei acelii mari, și din gurile tuturor nu se auzea alt cuvânt decât „să murim pentru patrie și lege"[97].



Constantin Lecca, *Mihai Viteazul chemând pe fruntașii țării la luptă împotriva asupririi otomane.*

[96] Ulei pe pânză tăiată pe margini și aplicată pe carton 405 × 550. Nesemnat, nedatat. Muzeul de Artă din Ploiești, inv. 244. Cf. Har. A. Mărgineanu, N. Simache, *Pinacoteca Muncipiului Ploiești. Catalog*, 1939, p. 14, nr. 9: *Jurământul* [fără nicio altă precizare]. Tabloul figurează și în prezent în inventarul muzeului sub același titlu.

[97] F. Aaron, *Idee repede de istoria prințipatului Țării Românești*, II, 1837, p. 137–139. Cu privire la Florian Aaron și la concepția sa istoriografică, vezi N. Iorga, în *Revista istorică*, XIII, 1927, p. 256–257; Pompiliu Teodor, în *Acta Musaei Napocensis*, V, 1968, p. 577–586; V. Cristian, în „Analele științifice ale Universității «Al. I. Cuza» din Iași", serie nouă, secțiunea a III-a, *Istoria*, XVI, 1970, fasc. 1, p. 37–54.

Episodul care are loc în 1593 este atestat de cronicile ţării[98], precum şi de povestirea lui Baltazar Walther[99]. Lecca situează întâlnirea dintre boieri şi voievod în palatul domnesc, într-o sală cu bolţi înalte, susţinute de pilaştri. Scena nu se desfăşoară însă la vreme de noapte, ca în povestirea lui Florian Aaron, ci în plină lumină, ceea ce va fi corespuns mai bine predilecţiei lui Lecca pentru forme net delimitate şi culori vii. Această motivare de ordin strict vizual pare a fi determinat structura compoziţiei, îndepărtând-o de aspectul tenebros al tabloului lui Wallenstein, înrudit prin temă şi anterior cu aproape un deceniu. O masă aflată în primul plan, în stânga, pe care distingem o făclie şi o cruce, ne aminteşte că urmează a avea loc un jurământ. Dincoace de masă se profilează, văzute din spate, silueta mitropolitului şi aceea a unui boier. Mihai [...] se adresează de lângă tronul domnesc, ridicând braţul stâng în atitudinea din studiul desenat de Lecca la Roma şi strângând în mâna dreaptă sabia. Două grupuri de boieri, de o parte şi de alta a tronului, ascultă cuvântarea domnească. Este momentul în care, potrivit povestirii lui Florian Aaron, boierii strigă într-un glas „jurăm". Un ostaş păşeşte pe treptele tronului spre a prezenta Domnului steagul ţării (roşu, galben, albastru). În fruntea grupului din dreapta, un boier tânăr face un pas înainte ducând o mână la piept, în semn de jurământ, poartă tunică albastră împodobită cu fireturi, pantalon strâmt, cizme scurte, cu marginea răsfrântă. Un alt boier, mai bătrân, aflat în spatele său înalţă privirea spre Domn, exprimându-şi entuziasmul printr-o curioasă mişcare a braţelor, stângaci desenată. Mihai este înveşmântat într-o tunică asemănătoare cu aceea a boierilor, însă roşie, are pe umeri o mantie albă şi deasupra ei o pelerină scurtă de blană. Calpacul său este brun roşcat, cu fundul alb şi cu egretă ţintuită cu surguciu. Caracterizată sumar (faţa prelungă, cu ochii mici, barbă tunsă scurt, plete revărsate pe umeri), figura voievodului nu aminteşte niciunul dintre portretele contemporane ale acestuia. Cum vom vedea, în cele trei pânze din 1845, Lecca a revenit asupra fizionomiei lui Mihai, dându-i de fiecare dată alte trăsături.

Prin gruparea personajelor, precum şi prin gesturile lor explicite, pictorul precizează semnificaţia scenei, atitudinea voievodului şi reacţia boierilor care-l ascultă. Detaliile de costum şi de interior urmăresc să situeze evenimentul în epocă. Cu aceste însuşiri de ordin ilustrativ, pânza pare un studiu pictat în vederea unei compoziţii mai mari pe care Lecca n-a mai realizat-o [...][100].

Semnalând întoarcerea lui Lecca din Italia, Eliade Rădulescu preciza, în toamna anului 1845, că printre „tablourile naţionale" pictate de acesta în timpul călătoriei sale de studii, se număra şi *Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia*, compoziţie realizată aşadar la Roma. Eliade deţinea desigur această informaţie direct de la artist, a cărui prezenţă o semnala la Focşani, cu prilejul căsătoriei lui Gheorghe Bibescu, în septembrie 1845. Compoziţia a existat în două variante, cea din 1845[101] şi una considerabil simplificată, executată în vederea multiplicării ei

[98] Cf. Istoria Ţării Româneşti 1290–1690. Letopiseţul Cantacuzinesc, ed. C. Grecescu şi Dan Simonescu, 1960 p. 55: „Ci-şi strânse toţi boiarii mari şi mici din toată ţara şi se sfătuiră cum vor face să izbăvească Dumnezeu ţara din mâinile păgânilor şi deaca văzură că într-alt chip nu vor putea să izbăvi, deci ziseră: *numai cu bărbăţia, să ridice sabia asupra vrăjmaşilor*" [descrierea lui Balthazar Walther; istoriile lui Johann Christian Engel, a lui Damaschin Bojincă, Mihail Kogălniceanu şi] Florian Aaron, în a cărui carte citată mai sus, datele sunt încă şi mai larg interpretate. Numai aici se vorbeşte de un jurământ depus de boieri înaintea voievodului, jurământ figurat în tabloul lui Lecca, potrivit acestui izvor literar.

[99] *Brevis et vera descriptio* [...], Gorlich, 1599, ed. cu traducere A. Papiu Ilarian, în *Tesaur de monumente istorice*, I, 1862, p. 12–13. Cf. şi Dan Simonescu, „Cronica lui Baltazar Walther despre Mihai Viteazul în raport cu cronicile interne contemporane", în *Studii şi materiale de istorie medie*, III, 1959, p. 7–99. O nouă traducere în *Mihai Viteazul în conştiinţa europeană*, II, 1983, din care cităm pasajul relativ la adunarea din 1593: „Atunci, ştiind că apărarea celor câştigate este o virtute nu mai mică decât câştigarea altora, domnul începu să cugete ce ar fi de făcut pentru întărirea demnităţii, autorităţii şi domniei sale şi însufleţit de inima sa cea generoasă, de fierbintea dragoste de ţară, considerând că nu e nici frumos nici onorabil a lăsa supuşii încredinţaţi apărării sale pradă atâtor nefericiri, adună pe cei mai mari şi mai de frunte ai ţării ca să ţină sfat asupra felului în care ar putea să scape ţara de atâtea rele ce le suferă şi de altele mai mari, care o ameninţă la tot ceasul. Acea adunare se încheie, cu învoirea tuturor, că e mai bine să se unească cu principii creştini, decât să poarte mai departe jugul cel nesuferit al tiranului turc".

[100] [Expunere comparativă a concepţiei compoziţionale şi semnificaţiei celor două tablouri istorice cu teme înrudite: *Ştefan cel Mare rostindu-şi testamentul politic*, inspirat de Gh. Asachi, executat de Josef Müller, în 1834, la Iaşi, şi *Jurământul*, pictat de C. Lecca, în 1845, la Roma].

[101] Era, desigur, unul dintre cele două tablouri originale (în afară de trei copii), cumpărate de Eforia Şcoalelor de la pictor, la 18 decembrie 1851, pentru galeria din Bucureşti, recent înfiinţată. Cf. Raportul Eforiei către Barbu Ştirbei, la Arh. Statului, Bucureşti, Fond : *Ministerul Instrucţiunii. Ţara Românească*, dos. 1948/1851, f. 17; vezi şi V.A. Urechia, *Istoria Şcoalelor*, III, 1894, p. 60. Tabloul va fi transferat apoi la Pinacoteca Statului (P.Ionescu, *Catalog,* 1878, p. 21, nr. 64: *Intrarea triumfală a lui Mihai Viteazul în Bălgrad [Alba Iulia]*; în ed. a 2-a, 1888, p. 21, nr. 63), iar de aici. după 1918, la Muzeul Militar Naţional, unde pare a fi fost distrus de un incendiu, în 1938. Din succintul ghid, *Muzeul Militar Naţional* [1928], p. 6, aflăm că într-o sală de la etaj, şi anume în cea de la nord, se afla expusă printre alte „pânze mari istorice", şi *Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia*, desigur, tabloul lui Lecca din 1845. Opera a fost reprodusă în „Buletinul Muzeului Militar Naţional", 1, 1937, nr. 2, p. 31. În Theodorescu, 1969, p. 16, se afirmă în mod eronat că Muzeul Militar Central ar păstra o copie a tabloului.

prin cromolitografie, din inițiativa librarului G. Ioanid, către 1859. Faptul că Lecca a pictat această compoziție în două variante, prima dintre ele datând din timpul șederii sale în Italia, nu a fost relevat până acum. Istoriografia de artă a situat-o în genere în preajma Unirii, interpretând-o exclusiv în funcție de acest moment[102]. Ea nu este însă un ecou imediat al evenimentelor ce au dus la înfăptuirea Unirii, cum s-a crezut, ci a fost concepută cu mult înainte, în perioada premergătoare revoluției de la 1848.

Pictând această compoziție, Lecca s-a întemeiat pe o relatare contemporană a evenimentului. Cortegiul cu care Mihai Viteazul a intrat în Alba Iulia, la 1 noiembrie 1599, a uimit prin fastul său extraordinar. Un martor ocular, cronicarul ungur Ștefan Szamozközy, deși ostil românilor și eroului lor, a lăsat o amănunțită descrirere a acestui cortegiu, în cronica sa rămasă multă vreme în manuscris[103]. De aici a preluat aproape textual povestirea fastuosului episod Wolfgang Bethlen, în *Historia de rebus Transsylvanicis* (1690)[104], carte utilizată de Florian Aaron, în manualul său din 1837. Cum, în Florian Aaron nu se dau, cu privire la înfățișarea însăși a eroului, decât indicații de un ordin foarte general, spre a zugrăvi imaginea ecvestră a lui Mihai, pictorul a recurs la textul latin al lui Bethlen, în care aflăm elementele costumului din tablou. În rest, cortegiul, așa cum a fost pictat de Lecca, poate fi urmărit în povestirea lui Florian Aaron: „Înainte mergea boierii călare, printre rândurile cele dese ale soldaților care coprinsese tot drumul până la palat. În dosul soldaților, pe jos și pe sus, era grămădit norodul care se îmbulzea ca să strălucească această pompă, și care prin strigările sale cele neprecurmate de bucurie [...] în sgomota aerul. În urma boierilor vinea Mihai, iarăși călare, îmbrăcat în cele mai scumpe haine ca în ziua cea mai strălucită pentru dânsul. Înaintea lui se-aducea steagurile lui Andrei Batori ce se luaseră în bătălie și care fiind plecate arăta că Transilvania este supusă. Atât de-a dreapta, d-a stânga și în urma lui Mihai, era asemenea boieri călare spre a închiea țeremonia pe care o făcea neisprăvită [= nesfârșită] mulțimea norodului ce era de față. Astfel se serbători zioa aceea rară, a căria aducere aminte a rămas săpată vecinic în ținerea de minte a urmașilor!”.

Cu zecile sale de personaje desfășurate în peisaj, tabloul lui Lecca este fără îndoială opera cea mai reprezentativă a picturii istorice românești din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Alaiul voievodului înaintează solemn, cu mișcări lente, care-i sporesc puterea de sugestie. În centrul compoziției, detașat de grupul de boieri, călărește Mihai, pe un cal alb cabrând decorativ, cu gâtul arcuit. Voievodul poartă cușmă cu surguciu și pene, mantie albă, cusută cu fireturi, pantalon alb și o sabie bogat împodobită, atârnând pe lature. Dintre boieri, unul singur este reprezentat în primul plan, un bătrân cu plete cărunte ieșind de sub calpac, arătându-și de altfel vârsta și prin oarecare corpolență și rigiditate[105]. În fruntea alaiului, câțiva ostași, amintind prin uniformele lor, pe „dorobanții de județ” din vremea lui Bibescu, duc steagurile cucerite în luptă. Alți ostași, rânduiți până la poarta cetății, așteaptă cu lăncile sprijinite în pământ. Grupuri compacte de țărani români privesc sau aclamă cortegiul, de sub ziduri și de pe cele două înălțimi din dreapta drumului. Lumea satului românesc se ivise în desenele lui Lecca încă de la începutul deceniului precedent. Chipul voievodului reia un portret contemporan al acestuia, pe cel gravat de Dominicus Custos răspândit nu numai în forma sa originală

[102] În *Scurta istorie a artelor plastice în R. P. R. Secolul al XIX-lea*, II, 1958, p. 88, compoziția este situată, avându-se în vedere exclusiv varianta târzie, „în vremea divanurilor *ad-hoc*, când ideea Unirii era de dorit să câștige”. Același punct de vedere la Ion Frunzetti, „Pictorii și Unirea Țărilor Române”, în „Studii și cercet. de ist. artei”, VI, nr. 1, 1959, p. 85, unde tabloul este datat și prezentat ca făcând parte dintr-o „serie” de compoziții inspirată de *Mihaida* lui Eliade Rădulescu, deși în cele două cânturi ale poemului nu se vorbește deloc de intrarea voievodului în Alba Iulia. Datarea eronată de mai sus a trecut și în alte publicații, între care Dinu Vasiu, „Idealul de libertate și unitate națională în arta pictorilor Constantin Lecca și Mișu Popp”, în *Muzeul Regional Brașov*, „Culegeri de studii și cercetări”, I, 1967, p. 237. Cf. și Rezeanu 1988, p. 29–30: „Unul dintre cele mai celebre tablouri ale acestui pictor care aparținea unei generații animate de un profund sentiment patriotic, este fără îndoială *Intrarea triumfală a lui Mihai Viteazul în Alba Iulia*. Din păcate tabloul original, în ulei, s-a pierdut. Mai mult nu știm, de fapt, nici când a fost pictat. Toți monografiștii lui Lecca, sau specialiștii care s-au ocupat de pictura istorică, la noi, au evitat să facă precizări în această direcție și s-au limitat la comentarea sa. Tabloul este totuși foarte cunoscut. El a fost publicat de-a lungul anilor, cu diferite prilejuri. Reproducerea sa s-a făcut însă după o cromolitografie de epocă, executată, la Viena, credem, prin 1856–1857”. Cromolitografia menționată, datând din 1859, nu este însă decât o reducție a compoziției inițiale, din 1845, față de care prezintă numeroase și esențiale deosebiri.

[103] Szamosközi Istvan, în *Monumenta Hungariae Historica. Scriptores*, XXVIII, Budapesta, 1876, p. 348–349. Acest pasaj din textul latin al cronicii este rezumat în P. P. Panaitescu, *Mihai Viteazul*, 1936, p. 159: „Era călare pe un cal roib, îmbrăcat cu o manta albă pe care se vedeau cusute cu fir chipuri de șoimi. Avea o tunică din aceiași materie și ciorapi de mătase albă, sabia îi atârna pe latură, bătută cu pietre scumpe, în cap avea o cușmă împodobită cu pene de cocoș. [...] Steagurile dușmane luate în luptă erau duse pe laturi, plecate la pământ și apoi urmau boierii și ostașii“. O versiune maghiară a acelorași însemnări (*Erdély Története, 1598–1599, 1603*, Budapesta, 1977), repr. în *Mihai Viteazul în conștiința europeană*, II, *Cronicari și istorici străini, secolele XVI–XVIII*, 1983, p. 156 (textul) și 178 (traducerea). Vezi și Ioachim Crăciun, *Cronicarul Szamosközi și însemnările lui privitoare la români, 1566–1608*, Cluj, 1928.

[104] Wolfgang de Bethlen, *Historia de rebus transsylvanicarum* [1690], ed. a 2-a, IV, Sibiu, 1785, p. 431–432.

[105] Octav George Lecca credea a-l identifica în acest personaj pe aga Leca, „prefectul Curții”, un pretins ascendent al său și al pictorului (*Familia Lecca*, 1897, p. 12).

dar și prin câteva interpretări[106]. Unele figuri de boieri sunt de asemenea individualizate, părând studiate după natură. Un tânăr curtean, călărind în urma bătrânului cu calpac, are astfel o interesantă fizionomie de oriental. Fapt vrednic de atenție într-un tablou românesc din acea perioadă, peisajul în care se petrece scena, deși convențional, este îndeajuns de bogat în precizări topografice. Cetatea, din care vedem poarta Sf. Gheorghe, prin care a intrat voievodul, o parte a zidurilor și trei bastioane, lasă totuși o artificială impresie de decor teatral. Dinăuntru se înalță câteva turnuri ascuțite de biserici și un fel de „campanile" italienesc.



Constantin Lecca, *Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia*, 1845 (prima variantă, disparută in incendiu, 1938).

Prin larga răspândire de care s-a bucurat în varianta sa târzie[107], această compoziție a lui Lecca poate fi comparată cu cea reprezentând pe *Ștefan cel Mare înaintea Cetății Neamț*, litografiată la Iași de Johann Müller, în 1833, sub auspiciile lui Gheorghe Asachi, după tabloul din 1812, al lui Felice Giani[108]. Deși mai statică în ansamblu și mai inegală în detalii, opera lui Lecca aduce o fervoare, o participare, am spune, la evenimentul înfățișat, care-i asigură un loc privilegiat în moștenirea iconografică a romantismului românesc. Ea reînvie în mediul local, o veche temă umanistă, cu precedente ilustre în arta romană și în aceea a Renașterii, tema triumfului[109], întruchipând, în șirul său de personaje, ce înaintează potrivit unui ceremonial, idealul unei epoci, în cazul de față idealul Unirii, anticipat de Mihai Viteazul.

Tot la Roma a fost pictată și marea pânză datată 1845, în care Lecca a reprezentat pentru a doua oară – după tabloul său din 1830 – *Uciderea lui Mihai Viteazul*[110]. Faptul este sigur, întrucât o interpetare a acestei

[106] Pentru variantele și reluările din secolul al XVII-lea ale acestei gravuri, vezi Andrei Pippidi, *Mihai Viteazul în arta epocii sale*, 1987, p. 29–33 și pl. 10–12.

[107] Un prețios exemplar al cromolitografiei executate după această variantă, provenind de la dr. Ioan Rațiu, se păstra la Biblioteca „V. A. Urechia" din Galați (Oprescu, *Grafica* I, 1942, p. 83). În vara anului 1861, în calitate de membru al unei deputațiuni trimise de românii din Transilvania, spre a susține drepturile acestora în fața guvernului austriac, dr. Ioan Rațiu s-a prezentat înaintea împăratului Franz Iosef într-un costum copiat după acela al lui Mihai Viteazul din tabloul lui Lecca. Acest costum fusese adoptat și de alți intelectuali români de peste munți (N. G., „Dr. Ioan Rațiu [1828–1902]. Note biografice și amintiri", în *Universul literar*, XLIV, nr. 37, 8 septembrie 1928, p. 591). În varianta sa târzie, compoziția lui Lecca a fost copiată, în 1871, de pictorul transilvănean Mihai Șerban. Cf. studiul Liviei Drăgoi asupra acestui artist, în *Acta Musei Porolissensis*, Zalău, 1977.

[108] Pentru această stampă și răspândirea ei în prima jumătate a secolului al XIX-lea, vezi Remus Niculescu, „Gheorghe Asachi și începuturile litografiei în Moldova", în *Studii și cercet. de bibliologie*, I, 1955, p. 100.

[109] Vezi Werner Weisbach, *Trionfi*, Berlin, 1919.

[110] Ulei pe pânză 1240×1750. Semnat și datat st. jos: *Lecca/1845.* Muzeul Național de Artă al României, Galeria Națională, inv. 3566. Tabloul achiziționat în 1952, provine de la un descendent al pictorului. Cf. Paula Constantinescu, în *Catalogul Galeriei Naționale. Pictura secolul XIX*, 1975, p. XXXVIII–XXXIX, repr. pl. 87.



Uciderea lui Mihaiu Viteazul
(Muzeul Național de Artă al României).

de a doua opere a fost gravată de G. Mochetti, în timp ce Lecca se afla încă în Italia[111]. În noiembrie, gravura lui Mochetti, care nu este datată, începuse a se răspândi în țară. Petrache Poenaru, directorul Eforiei Școalelor, cerea acum lui Grigore Otetelișanu, unchiul său și al pictorului, să-i trimită din Craiova mai multe asemenea „tablouri de moartea lui Mihai"[112].

Sfârșitul eroului fusese povestit, cu unele deosebiri de detaliu, de Damaschin Bojincă și de Florian Aaron, în scrieri deopotrivă de familiare lui Lecca [...].

„La 18 august 1601, dimineața, Mihai se afla în cortul său cu Ludovic Racoți, un ofițer ungur. Vestindu-se că i-au sosit trupele nemțești de la Basta, el eși înainte zicându-le: Bine ați venit, vitejilor soldați! Căpitanii încungiurând cortul cu valonii lor, intrară înlăuntru la Mihai. Unul dintr-înșii îi zise că este prins, Mihai îi răspunse că nu, și strigând pe oamenii săi, trase sabia din teacă și lovi pe unul din căpitani. În lupta aceasta celălalt căpitan, Iacob de Bori [= Beauri], îi înfipse o suliță în piept și-l doborî la pământ. Intrând atunci înlăuntru mai mulți valoni furioși, unul îl împușcă în mâna stângă, cu care era obicinuit să mânice sabia, altul îi taie capul [...]. Toate acestea se făcură atât de în grabă, încât oamenii lui Mihai, când au venit în ajutorul lui, îi găsiră trupul cel înalt și frumos răsturnat jos pe pământ"[113].

---

[111] Dăltiță și acuaforte 380×458. Semnat dr. jos: *Săpat la Roma de G. Mochetti*. St.jos*:Invent[at] sci desen[at] de Prof. C.Lecca.* Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe, inv. 668 (exemplar dăruit de N. Iorga în Ședința publică, 26 iunie 1931, cf. *Analele Academiei Române*, t. LII, 1931–1932, București, 1932. p. 6–8). O interpretare litografiată a gravurii lui G. Mochetti răspândea compoziția lui Lecca și în ajunul Unirii. Cf. *Calendar istoric și popular*, 1858, coperta. Vezi reproducerea acestei litografii în *Literatură și artă română.* IX, 1905, p. 575 (planșa este datată aici 1859).

[112] Petrache Poenaru către Grigore Otetelișanu, 12 noiembrie [1845], în P.V. Năsturel, „Corespondența între Petrache Poenaru și unchii săi George (Iordache) și G. Otetelișanu", în „Convorbiri literare", XLVIII, nr. 9, septembrie 1914, p. 920. Pentru răspândirea acestei gravuri în școlile din Țara Românească, înainte de 1848, vezi Nicolae Andrei, Gh. Pârnuță, *Istoria învățământului din Oltenia*, I, Craiova, 1977, p. 298.

[113] F. Aaron, *Idee repede de istoria Prințipatului Țării Românești*, II, 1837, p. 314–315.



Uciderea lui Mihaiu Viteazul.
Gravură de G. Mochetti, după compoziția lui C. Lecca, 1845 (BAR, Cabinetul de Stampe).

Mai toate elementele acestei narații se regăsesc în tablou. Mihai Viteazul apare aici cu sabia în mână, după ce-l lovise pe unul dintre căpitanii valonilor, care zace ucis în dreapta. În spatele voievodului, Jacques de Beauri se pregătește să-l străpungă cu lancea. Din cort iese un ofițer, care este, desigur, Ludovic Rakoczi. În stânga, o seamă de valoni asistă impasibili la scenă. Din aceeași direcție sosesc în goana cailor câțiva ostași, venind în ajutorul lui Mihai. Un grup de țărani români, ce privesc înspăimântați, din dreapta, a fost adăugat de pictor. Costumul lui Mihai Viteazul este înrudit cu cel din portretul litografiat de Lecca pentru *Biblioteca românească*. Recunoaștem tunica împodobită cu fireturi și, căzut acum la picioarele voievodului, calpacul cu fund alb și egretă[114]. Atât Jacques de Beauri, cât și voievodul par studiați după modele de atelier, de felul celor întâlnite în carnetul cu desene executate la Roma, amintit mai sus. Tabloul lui Lecca se depărtează de narația lui Florian Aaron printr-un aspect esențial pentru concepția sa figurativă. Scena se petrece nu într-un cort, cum arată istoricul, ci afară, în aer liber, ceea ce dă putința reprezentării unui mare număr de figuri și a unei desfășurări mai largi a acțiunii celor două personaje principale, Mihai Viteazul și ucigașul său. Pentru aceleași motive, ilustratorii unor opere istorice apusene, cu mult mai apropiate în timp de epoca în care s-a petrecut sângeroasa faptă, ca Mathäus Merian, în J. L. Gottfried, *Historische Chronica*, 1632[115] și autorii imaginilor din Giovanni Sagredo și Paul Ricaut, *Die Neu-eröffnete ottomanische Pforte*, 1694, sau Nicolas Gueudeville, *Le Grand Théâtre Historique*, 1703[116], plasează evenimentul în tabără, dinaintea cortului domnesc. Situată, ca și în aceste gravuri, într-un peisaj imaginar, compoziția lui Lecca este

[114] Pentru portretul lui Mihai Viteazul, litografiat de Lecca în 1830, vezi capitolul I în *C. Lecca și romantismul*.

[115] Gravura la p. 946. Asupra lui Mathäus Merian, gravor, editor și librar (Basel 1573 – Schwalbach 1650), vezi Thieme-Becker, XXIV, 1930, p. 413.

[116] N. Iorga, „Portrete și lucruri domnești nou descoperite”, în *Academia Română. Mem. secțiunii ist.*, s. III, t. IX, mem. 5, fig. 3 și 4.

o creație tipică de atelier, cu atitudinile retorice ale celor doi protagoniști și chipurile lor amintind tradiționalul repertoriu al capetelor de expresie (ura agresorului, mânia victimei). Prelungile umbre pe care le aruncă voievodul cu brațul său ridicat, par studiate la lumină artificială. Câmpul tragic de lângă Turda ni se prezintă astfel ca o vastă încăpere, prevăzută cu decoruri sugerând depărtarea[117].

Se pot semnala și probabile reminiscențe figurative. Valonii cu pălării mari și suliți, din stânga compoziției, amintesc astfel scenele militare ale lui Jacques Courtois, cunoscutul maestru al picturii bataiste. Căpitanul căzut la pământ, în dreapta, după ce fusese lovit de Mihai, pare a fi, pe de altă parte, reflexul îndepărtat, transmis prin gravuri, al unei figuri concepute de Rafael, în *Moartea lui Anania*[118].

Cele trei tablouri pe care Lecca le-a dedicat în 1845 lui Mihai Viteazul constituie un ansamblu unitar, înscriindu-se în același „program" epic, cu un episod inițial (ridicarea țării împotriva turcilor), un moment de apogeu (intrarea triumfală în Alba Iulia) și un final tragic. Privite laolaltă, ele aduc un climat comun, rezultând nu numai din procedeele pictorului, tributare aspirațiilor sale academice, dar și din lumea creată de acesta, o proiecție imaginară a societății românești de la sfârșitul secolului al XVI-lea. Cu marea sa mulțime de personaje, în majoritatea lor variante indefinit reluate ale unor reprezentări tipice, acest ciclu istoric datorat lui Lecca se structurează într-o unitate pe care am numi-o „corală". Nu în reușita unor figuri izolate trebuie căutată esența acestor reconstituiri istorice și nici în adâncirea individuală a unor fizionomii, ci în aptitudinea pictorului de a sugera sensul permanent al evenimentelor, înzestrându-le cu o aură simbolică.



Vedere generală a Sălii «Mihai Viteazul» din Muzeul Militar (înainte de incendiul din 1938), carte poștală ilustrată (BAR, Cabinetul de Stampe).

[117] Judicioase observații privind caracterul academic al acestei compoziții la Mihai Ispir, *Clasicismul în arta românească*, 1984, p. 104–105.

[118] Carton de tapiserie, 1512. Londra, Victoria and Albert Museum. Cf. Luitpold Dussler, *Raphael. A Critical Catalogue of His Pictures, Wall-Paintings and Tapestries*, Londra, 1971, p. 102 (d), pl. 177.



Constantin Lecca, *Autoportret*, creion.
Carnetul de însemnări de călătorie din Austria și Italia, 1844–1845, f. 10^{v}.
(Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe).

CARNETUL ARTISTULUI DIN 1844–1845[119]

Însemnările de călătorie din Austria și Italia se găsesc la ff. 3^{r}–8^{v}, în carnetul artistului, ce conține desene, versuri, note de călătorie din Austria și Italia, un florilegiu de reflecții și aforisme în limba franceză însoțite de echivalentele lor în limba italiană, însemnări diverse, unele privind tehnica picturii, precum și socoteli relative la costul unor lucrări de decorație bisericească executate de artist.

Scrise aproape caligrafic, cu caractere chirilice, aceste însemnări par a constitui o redactare intermediară, între notele luate la fața locului și o formă finală, destinată probabil publicării, la care, din nefericire, pictorul a renunțat. Ele datează din 1844/1845.

Cu excepția unor note ale lui Gheorghe Asachi din Italia („Fragment din memoriile călătoriei unui român din 1808”, în *Monitorul Oficial al Moldovei*, aprilie 1861, p. 13–28), aceste pagini, inedite până în prezent, constituie cel mai vechi memorial de călătorie lăsat de vreun artist român, dovedind totodată caracteristica orientare romantică a pictorului în acea perioadă.

În transcrierea noastră am păstrat întocmai forma, uneori considerabil alterată, în care apar numele proprii, de persoane, locuri și monumente, făcând îndreptările cuvenite în notele pe care le adăugăm. Lecca scrie astfel numele pictorului Dionisio Calvaert, „Dionisio Calari” (f. 8^{r}). Își va fi notat unele nume din auzite, din spusele unor ciceroni locali. S-a slujit desigur și de un ghid tipărit, neidentificat deocamdată printre cele accesibile în bibliotecile noastre. Deși bun cunoscător al limbii germane și inițiat în italiană, Lecca pare a fi utilizat totuși un ghid francez, de unde forme ca „Jan Bolon” sau „Charl al V-lea”, pentru Carol Quintul.

[119] BAR, Cabinetul de stampe, AD.I/16. *Carnetul [D]*. 32 ff., 165 × 212. Legătură în hârtie marmorată.

[VERSURI ȘI REFLECȚII, LA PLECAREA DIN ȚARĂ]

Pe fața interioară a primei coperte: Strofe, scrise cu cerneală, pe care le identificăm ca fiind extrase din poezia *Cântic haiducesc* de Vasile Alecsandri, după versiunea inițială, apărută în *Calendar pentru poporul românesc*, Iași, 1843, p. 90–91. Deși Lecca a grupat versurile câte două pe un singur rând, revenim la structura firească a strofelor, dată de poet. Este de observat de asemenea, că pictorul nu respectă întocmai textul lui Alecsandri, ceea ce pare a arăta că știa bucata pe dinafară, consemnând-o din memorie:

Iarna vine, vara trece
Și pădurea s-a rărit,
Zioa e viscol, noaptea e rece,
Greul vieței a sosit.

Câtu-i iarna de mare,
Ce-o să facem, vai de noi,
Fără codru, fără soare,
Făr de bani, făr de ciocoi

[Omite:
Sai pe creanga cea uscată]
Dragă coarbe, corbișor,
Vezi în calea depărtată,
Nu zărești pe călător.

Călător cu punga plină
Și cu șeal la cap legat
Să mai cerc astă rugină
Și să-mi fac bani de ernat [omite cinci strofe]

Să-pui țurca pe ureche
Și să-mi las pletele-n vânt
În potica mea cea veche [restul poeziei lipsește]

[Dedesubt:] *Dein Glück ist ohne Wechsel. Selbst den heitersten Himmel trübt doch oft ein Wölkchen. An der Arbeit und an den Wandel kann man den rechtschaffenen und edlen Mann erkennen*.
[Soarta ta este fără schimbare. Chiar și cerul cel mai senin e turburat deseori de un norișor. La lucru și la drum cunoști pe omul de ispravă și nobil].

f. 1r *Urând a patriei câmpie,*
Pe multe țări am fost umblat;
Florite văi și mii pâraie
Politii mari am cercetat.
Dar loc strein mă întristează
Și-un viu dor mi-aprinde-n sân
Că numai a patriei dulci raze
Ne face traiul mai senin.

f. 1v [Reflecții și aforisme notate, în paralel, în limbile franceză și italiană]

[ÎNSEMNĂRI, *f. 3r –8v*]

f. 3r În 10 sept[emvrie], am plecat din München, am trecut pe un lac numit Tegensee, ce ține ½ ceas lungime și lat ca Dunărea, poziție minunată, munți stâncoși pe amândouă părțile, drumul pe unele văi îngust și cataracte de apă s-auzea jos în prăpăstii prin deșii copaci, licărind unde și unde luciul apei. Până la In[n]sbruck alt oraș mai însemnat nu e, decât 2 orășele, unul numit Svarț[120] de la apa ce trece pe lângă dânsul, și care la 1809, când cu revoluția tirolilor, s-a ars în războiu de bombele austriacilor. Alt orășel [la] 1 ceas aproape de In[n]sbruck numit Haal[121]. In[n]sbruck oraș însemnat al Tirolului. Între alte biserici este

[120] Localitatea Schwarz, în Tirol, aproape de Innsbruck.
[121] Hall, pe râul Inn, la est de Innsbruck.

una numită Hofkirche, a Curții, prea frumoasă, cu statua lui Hofer[122], căpetenia revoluționarilor tiroli, și cu alte 24 statue de bronz ale vechilor stăpânitori și vitezi ce ocolesc vrednicul de văzut monument al vestitului Macsimilian[123]. Pe păreții monumentului sunt minunat săpate în basrelief în alabastru faptele și bătăliile lui Macsimilian. Din Minhen până la In[n]sbru[c]k am făcut 2 zile plătind chirie 6 f. 30 h. [Din In[n]sbru[c]k am plecat vineri în 13 pe un drum minunat ce acum se lucrează prin munții Tirolului. Seara am ajuns într-un orășel numit Bricsen[124] după ce am trecut tot prin văi înguste și înghesuite de munți înalți și stânci a cărora vârf se vedea [*șters*: acoperit] triumfând în nori. Văile deși strâmte dar se vedeau bine, cultivate de mâna muncitorului și pline de vaci roșii, frumoase cu ugerul mare și plin, de oi negrii, o rasă ce până aci n-am mai văzut, și după ce văzurăm mai multe casteluri vechi încă de la romani și mai încoace, [*f. 3*ᵛ] dar mai cu seamă ca la ¾ de ceas pân-am ajuns la Bricsen se vede o cetate numai de piatră încât se îngână stâncile pe care este zidită, cu piatra așezată de mâna cea măiastră a omului. Zidirea acestei cetăți s-a început încă sub împăratul Francisc[125] și s-a săvârșit acum de curând adecă la 1842. Este lucrată tot în granit minunat și a costisit numai 7 milioane fiorini pentru că cei mai mulți lucrători au fost militari.

De la Bricsen am plecat dimineață și la 12 am ajuns la Botzen[126], trecând tot asemenea prin munți și vedute pitorești, de când în când pe câte o stâncă se vedea câte un castel vechiu care mai mult, care mai puțin ruinat. Boțenul, oraș vechiu, ocolit numai de vii bine cultivate.

La 3 după prânz, am plecat către Trient (Trento) și am dormit seara într-un sat Soliom[127], a doua zi am plecat la 6 și la 9 am ajuns în Trient, unde am vizitat vro câteva biserici, dintre care una are nește organe minunate, cu 3 668 de fluere. Capela Sf. Martino, a căria altar are un tablo minunat de frumos zugrăvit de Cinarolo Veronezi, cea din urmă a sa operă ce înfățișează pe Sf. Ieronim când își dă sfârșitul, minutele cele după urmă ale unui bătrân sunt astfel de firești imitate încât rămâne uimit privitorul. Am vizitat și un castel ce se află aici în oraș, zidit de Bernardo Clezio[128] la 1520, palat cu curte mare și fortificat cu ziduri tari, în care palat numai tavanele apartamentelor se mai păstrează în forma lor cea veche mozaică și zugrăvită în fresco și cu săpături poleite, iar păreții toți sunt simplu spoiți, pentru că în vremea cole- [f. 4ʳ] rei a slujit drept spital pentru cei bolnavi de coleră, pe când murea câte 20–30 pe zi, iar acum este cazarmă de militari. Trientu[l] are până la 18 000 lăcuitori, poziție prea frumoasă între munți, pe carii sunt des sădite vii bine cultivate.

Din Trient am plecat la 4 după prânz, și la 7 am ajuns în Rotereto[129] [sic!], după ce am trecut prin două orășele anume Cal[l]iano și Olano [sic!]. Din Trient până în Rodereto[130] tot prin vii drumul și printre munți, însă viile încep a se mai lărgi.

Din Rodereto am plecat dimineață și seara la 6 am ajuns în Verona, oraș mare cu vro 50 000 [de locuitori]. Aici, pe lângă alte zidiri vechi și biserici frumoase de Claudio și alți arhitecți vechi, cu statue și zugrăveli, este de văzut și o Arenă sau circ olimpic din vremea romanilor, în care au loc până la 80 000 privitori. Aici este și casa lui Romeo și Julia însă într-o stare ticăloasă. De aici am început a vedea multe obiceiuri ca pe la noi, spre pildă oameni mâncând mămăligă, ce-i zic italienii polenta, am văzut vânzându-se struguri cu cântarul pe uliță, ulițe cu fel de fel de varietăți, lângă o cofetărie, care sunt întocmai ca la noi, sau lângă un palat vezi o măcialărie. Îndată ce tocmești vro trăsură cu chirie te pomenești că scoate de-ți dă arvună ce-i zic capara auzi pe toate ulițile strigând ca la noi deosebite lucruri de mâncare ș.a.

Din Verona am plecat a doua zi pe la 12 ceasuri și la 5 ½ am ajuns la Vicenza, oraș de vro 32 000 [de locuitori]. Aici sunt iar multe zidiri vechi frumoase de [f. 4ᵛ] vestitul arhitect Pal[l]adio. Din toate se vede minunat în toată pompa sa un amfiteatru zidit în vremea lui Dioclițian, tot de marmură, ocolit cu doaă rânduri de statue, cu neputință a-l descrie ca să-și poată cineva închipui cel ce în ființă este. Un alt palat

[122] Andreas Hofer (1767–1810), erou național austriac. A avut un rol însemnat în luptele tirolezilor împotriva ocupației napoleoniene. Capturat de francezi, a fost împușcat la Mantua

[123] Împăratul Maximilian I (n. 1459 – m. 1519).

[124] Brixen, numele german al localității italiene Brissanone, aflată atunci sub stăpânire austriacă

[125] Împăratul Francisc al II-lea (1768–1835).

[126] Numele german al localității italiene Bolzano, aflată atunci sub stăpânire autriacă.

[127] Localitatea Salorno (germ.: Salurn), aflată atunci sub ocupație austriacă.

[128] Cardinalul Bernardo Clesio (1485–1539), episcop de Trento din 1514.

[129] Rovereto, localitate în provincia Trento.

[130] Rovereto.

minunat numit Villa Rotonda, la ¾ afară din oraş, pe al căruia frontispiciu este scris MARIUS CAPRA GABRIELIS F. Este şi un portici[131] minunat la capul oraşului, ce sue la un templu prea frumos numit Madon[n]a del Monte, unde e o Madonă făcătoare de minuni.

A doua zi dimineaţă am plecat la Padova şi pe la 1 am ajuns. Oraşul e mai mic decât Vicenţa, cu toate că are întindere mai mare, dar cea mai mare parte de case sunt pustii. Aici e o cafenea care se zice că ar fi cea mai frumoasă în Europa, toată e de marmură Car[r]ară, pe păreţi sunt săpate hartele geografice tot în marmură. Aici e şi acea sală măreaţă a Magistratului, într-o mărime colosală. Se află şi o plimbare minunat de vestită din pricina statuelor ce o ocolesc, un canal rătund cu patru poduri de marmură în 4 părţi şi p-amândouă părţi ale canalului sunt 120 de piedestale pe care sunt aşezate vase, obeliscuri şi statuele celor mai vestiţi bărbaţi din ţinutul Padovei, atât învăţaţi cât şi eroi, între carii este şi Canova.

La 4½ am plecat pe drumul de fier şi la 5½ am ajuns ½ ceas aproape de Venezia, de unde (pentru că peste mare încă nu s-a săvârşit drumul de fier până la Venezia) ne-am pus în gondole (caice) şi după trei sferturi [de oră] am ajuns în Veneţia la barieră unde am dat paşaporturile, de acolo am plutit vro ½ ceas pe canalul cel mare (Canale grande) şi la 7 am ajuns pe [f. 5^r] Piaţa Sf. Marcu, cel mai frumos loc în vestita Veneţie, care piaţă mi-a făcut cea mai mare surpriză, văzând de o parte luciul mării întinzându-se înaintea ochilor, pe de altă parte o piaţă colosală, înconjurată de trei părţi de neşte palaturi minunate, iar pe a patra parte stă falnic catedrala Sf. Marcu, tot de marmură şi lucrată în mozaic, piaţa iluminată de jur împrejur cu gaz, muzica în mijlocul ei intonând cele mai frumoase armonii, şi mii de oameni în fel de fel de costiumuri viermuind p-această minunată piaţă. Veneţia, oraş minunat la vedere, frumuseţe, varietate, zidit în mijlocul mării tot pe pari de lemn de India, are mii de lucruri vrednice de vedere. Aici am vizitat pe un ostrov (pentru că Veneţia este înconjurată de mulţime de ostroave) o fabrică vestită de mărgele. Veneţia să tae în lungime de doaă canaluri mari şi de alte 147 mai mici în deosebite direcţii şi reunite prin 306 punţi, mai toate de marmură. Pe micele ostroave şi pe marginea canalurilor de mai sus sunt falnice ridicate 27 918 case lăcuite o dată de 190 000 locuitori, iar acum numai de 112 000. Toate aceste lăcuinţe se comunicează între ele prin mijlocul canalurilor, a punţilor şi prin 2108 uliţe înguste. Totul acest de apă, de pământ şi de zidiri reprezentează o figură prea neregulată pe o lungime de 2½ mile italiene şi cea mai mare a ei lărgime (de la nord spre sud) de 1 milă şi ¾ şi în circonferinţă de 6½ mile.

Cele mai vrednice de văzut în Veneţia sunt piaţa Sf. Marcu, biserica Sf. Marcu, lucrată tot [în] mozaic, până şi pardoseala, unde nu e mozaic se vede [f. 5^v] numai marmoră de fel de fel de feţe. Palatul Dogilor cu tablouri minunate de deosebiţi vestiţi artişti. Aici se văd şi închisorile unde se închideau osândiţii şi acea vestită punte cunoscută supt nume de „puntea suspinurilor” peste care trecea la moarte pe osândit. Palatul regal, în care se deosibeşte sala bibliotecii vechi, pe a căreia tavan se vede 21 de tablouri de 7 zugravi vestiţi zugrăvită, la care concurenţă Paul Veronezi[132] a luat premiul. Aici se vede şi apartamentul unde a şezut Napoleon, căci partea pieţii de peste drum de catedrală, este de dânsul zidită. Arsenalul unde se lucrează de tot felul de arme, tunuri şi corăbii de războiu, pe lângă alte multe modeluri se vede şi Gondola Dogelui ce a costisit numai poleitul ei 18 000 precum şi modelul corăbiei lui Napoleon, numit Iulie Cezar, care încă nu s-a ecsecutat. Aici se vede şi un arsenal cu arme vechi şi monumente cu armaturi. Academia frumoaselor arte pentru zugravi, sculptori şi arhitecţi. O galerie prea frumoasă în palatul lui Manfrin[133] pentru zugravi şi sculptori, Lucrezia de Guido Reni şi, de Liuc Giordano, Europa.

Dintre biserici, după a Sf. Marcu, se deosibeşte St. Maria d[e]i Scalzi, toată de felurită marmură Car[r]ară, în stilul doric, cu statue minunat de frumos lucrate. Biserica Sf. Ioan şi Pavel, în a căreia capelă sunt tablouri însemnate de sculptură de mai mulţi meşteri vestiţi, din [f. 6^r] care se deosibeşte Bonaţa[134]. Biserica St. Maria del Carmine, cu multe tablouri mari şi frumoase. Biserica St. Maria de Frari, în care pe lângă alte monumente frumoase este şi a lui Canova, vestitul sculptor. Aceste biserici mi s-a părut cu deosibire frumoase, dar şi toate celelalte (ce sunt 120 la număr) sunt vrednice de văzut, având mai toate monumente, statue şi tablouri de artişti vechi vestiţi.

---

[131] Portic.

[132] Paolo Veronese (Verona 1528 – Veneţia 1588).

[133] Girolamo Manfrin, colecţionar veneţian.

[134] Probabil, Bartolomeo Bonascia sau Bonasci (Modena c 1450–1527), pictor şi intarsiator. Cf. E. Ruhmer, în *Dizionario biografico degli italiani*, XI, Roma, 1969, p. 588–590. „Tablourile de sculptură” despre care vorbeşte Lecca ar putea fi, în cazul de faţă, intarsii.

Puntea di Rialto, zidită de marmură peste canalul cel mare, pe care sunt zidite de piatră 40 de prăvălii. O casă particulară a unui evreu bogat, cuprinde doaă statui minunate de Canova, reprezentând pe Aias și [pe] Ector de alabastru. Tot într-această sală este de alabastru și un geniul al sculpturii, lucrat la Roma, cu multă viață într-însul, de gândești c-o să-ți vorbească. Teatru[l] la Fenice, cel mai mare, dar numai iarna se joacă. Teatru[l] Gallo, 1 sfanț parteru[l]; aici am văzut opera Marino Falieri[135], Teatru[l] Malibran, 5 h. parteru[l], pentru popolu[l] de jos, și încă alte doă mici. În Venezia sunt peste 3 000 gondole (caice) care circulează ziua și noaptea ca trăsurile de prin orașele uscate.

Miercuri dimineață în 25 septemv[rie] am plecat din Veneția cu vaporul și la 2 am ajuns la Triest, ale cărui zidiri și port acoperit de nenumărate corăbii se vedea pân-am ajuns la o depărtare de 1½ ceas. Poziția Triestului e minunat de frumoasă, clima cu mult mai curată decât a Veneției, ulițile frumoase, largi, mai cu seamă caldarâmul de lespezi de piatră pătrată, câte 2 palme lungi și 1½ lată. Orașul [f. 6[v]] de trei părți e ocolit de dealuri prea frumoase, acoperite cu vii și grădini minunate, iar spre partea apusului se întinde luciul mării. În port se văd sute de corăbii de deosebite nații, ce se întind falnic pân în mijlocul orașului, printr-un canal mare. Aici e și o biserică grecească prea frumoasă. Am uitat a adăuga că și în Veneția e o biserică frumoasă rumânească, mai cu seamă pentru soldați, căci am găsit un regiment întreg de soldați rumâni ardeleni, care se află aici de 14 ani.

A treia zi de dimineață, adecă vineri în 27 sept[emvrie], pentru că nu găsirăm vapor să plece curând la Ancona, ne îmbarcarăm iar pentru Veneția, și cu toate că era furtună, dar având vântul la spate, pe la 1 ceas am ajuns în Venezia, adecă în 7 ceasuri. În zioa aceasta neputând viza pasaporturile degrab la consulii pontific și al Toscanii, am plecat a doa zi dimineață la 7½ cu drumul de fier, iar la Padua, de unde am pornit la 2½ după prânz spre Fer[r]ara. Seara abia am ajuns la Rovigo (un orășel), după ce am trecut pe pod umblător (3/4 înainte de Rovigo) apa numită [*spațiu liber*][136], ce este ca Oltul de mare, dar lină. În Rovigo am dormit și a doa zi la 5 plecând pe la 8½ am ajuns la granița Papei, care este o apă de doaă ori ca Oltul, numită [*spațiu liber*][137]. Pe la 10 am ajuns la Fer[r]ara, patria lui Ariosto și a doftorului Ferar, iubit prea mult de craioveni.

Fer[r]ara este un oraș prea frumos cu uliţe pre regulate pe linii drepte și largi. Aici am văzut închisoarea lui Tas[s]o, a cării păreți e plină [sic!] [f. 7[r]] de iscăliturile voiajerilor ce a vizitat această (sic) arest vestit, între care iscălituri se văd și a lui Biron [sic!], Victor Hugo și La Martin [sic]. Vestitul Tas[s]o la 1586 a șezut în închisoare 7 ani și 2 zile din pricina amorului ce a avut către Eleonora. Am vizitat și casa lui Ariosto, odaia în care dormea și lucra nesmintită, după cum să afla atunci, care casă s-a cumpărat de Stat și în locul unde era patul său acum e biusta lui, iar în locul scriitorului unde lucra el s-a pus o inscripție pe piatră de marmură frumoasă. Este și o piață cu numele lui, care piață pătrată și mare este ocolită cu zidiri falnice, pe lângă zidiri alee de copaci, și în mijlocul pieții pe o coloană măreață se vede statua lui Ariosto, cu inscripția jos (A Lodovico Ariosto, La Patria).

Biserica catedrală, arhitectură gotică italiană, mai cu seamă fasada și turnul e minunat, cu mulțime de statue frumoase înlăuntru. Castelul Ducal, sau acum Cardinal, castel minunat, zidit în formă de castel, ocolit de un șanț mare plin de apă. O citadelă bine fortificată, ocupată de trupe austriece. O gropiște minunat de frumoasă cu mai multe monumente împodobite cu statue și picturi. Între altele aici se vede și cea după urmă operă a lui Canova, adecă biusta prietenului său Leopoldo Cicognara.

La 11½ noaptea am plecat din Fer[r]ara și la 6 dimineața am ajuns în Bologna. Bologna, oraș destul de mare dar trist din pricină că e puțin lăcuit [f. 7[v]], ca și Padua și Ferrara. Cel mai vrednic lucru de văzut în Bologna și pe care nici un călător să nu-l treacă cu vederea este cimitirul sau gropiștea, cu mult mai frumoasă decât cea din Fer[r]ara și din München, cu fel de fel de monumente variate în tablouri și sculptură minunat lucrate, unde este și o biserică prea frumoasă cu tablouri zugrăvite de Pațineri[138]. Aici se vede și o icoană reprezentând pe Maica Precesta borțoasă, se închină pe o carte, și doi îngeri o încoronează, de Lucio Mas[s]ari[139]. Judecata după urmă de Canuti[140]. Înălțarea de Biboena [sic!][141]. Biserica are numirea de Chiesa dela Cistoza.

---

[135] *Marino Faliero*, operă de Gaetano Donizetti (1834).
[136] Râul Adige.
[137] Fluviul Po.
[138] Lorenzo Pasinelli (Bologna 1629–1700).
[139] Lucio Massari (Bologna 1569–1633).
[140] Domenico Maria Canuti (Bologna 1620–1684)
[141] Giovanni Maria Bibbiena (Bibbiena 1625 – Bologna 1665).

Biserica Sf. Petru și Pavel, ale căror statue se văd pe prestol, lucrate de Alexandro Algardi, tot plafonul prea frumos fresco lucrat de Froțeschini. Altă biserică S. Chiara, minunat zugrăvită în fresco și ulei de cavalerul Frațeschi, cât se poate de frumoasă. Altă biserică a Sf. Dominic prea frumoasă, mai cu seamă capela vechie zugrăvită fresco de Guido Reni, iar încolo zugrăvelile sunt noi. Palatul prințului Ba[c]ioc[c]hi (cumnatul lui Napoleon), acum trăiește numai o fată a lui Ba[c]ioc[c]hi, pe care o ține Marchizul Camer[a]ta este vrednic de văzut, atât zidirea înăuntru cu felurite statue, atât scara cât și apartamentele și cu deosebite tablouri prea frumoase. Biserica Sf. Petroni[o], colosală de mare, în care s-a încoronat Charl al V-lea de papa Clemens al VII. În această biserică este îngropată și sora lui Napoleon pe care a ținut-o prințul Ba[c]ioc[c]hi, a căria monument prea frumos se vede într-o capelă [f. 8^{r}]. Într-această biserică se vede pe pardoseală și meridiana trasă pe marmură albă, încât la amiaz pe o gaură ce este făcută în tavan străbate raza soarelui tocmai pe acea linie. Biserica este zidită la al XIII-lea veac. O fântână cu statue de bronz făcute de Jan Bolon, reprezentând în vârf pe Neptun, iar tocma jos se văd în 4 colțuri, 4 sirene călări pe delfini, care își storc cu mâinile țițele, din care curge apă de ia lumea de băut.

Biblioteca unde se văd fel de fel de antichități, fondatorul ei este generalul Ma[r]si[g]li. Un turn înalt de 380 picioare numit Azineli, lângă care este alt turn mai scurt aplecat, zidit într-adins cu 8 picioare ce se chiamă Garizendi.

Tribunalul de comers, zidire noă gotică, frumoasă.

Academia pontifică a artelor frumoase; minunate, frumoase [tablouri], mai cu seamă de Guido Reni, Samson și Sf. Bonifațiu, de Rafael, Sf. Cecilia, și al[tele].

Capela de la Universitate prea bine lucrată în fresco de Barto[lo]meo Cezi, același zugrav ce a zugrăvit biserica de la gropiște. Iar icoana altarului, ce înfățișează Buna Vestire de Dionisie Calari, dascălul lui Guido Reni, și biblioteca prea frumoasă. Dar Academia a scăzut acum, nu prea e vizitată ca mai înainte, căci când era în floarea ei urma într-însa pe an până la 12 000 școlari. Este și sală pentru cursul anatomiei, dar închisă, cu statue de lemn frumoasă ce au fost transportate și în Paris.

[f. 8^{v}] Madona di Gal[l]iera, biserică cu tablouri în ulei și fresco.

Catedrala cu tavanul altarului în fresco, Buna Vestire de Luis Car[r]ac[c]i, cea după urmă operă a lui Car[r]ac[c]i, peste 8 zile a murit.

Biserica Sf. Martin, cu tablouri în ulei, zidul alb.

Biserica Sf. Iacov, cu tablouri în ulei.

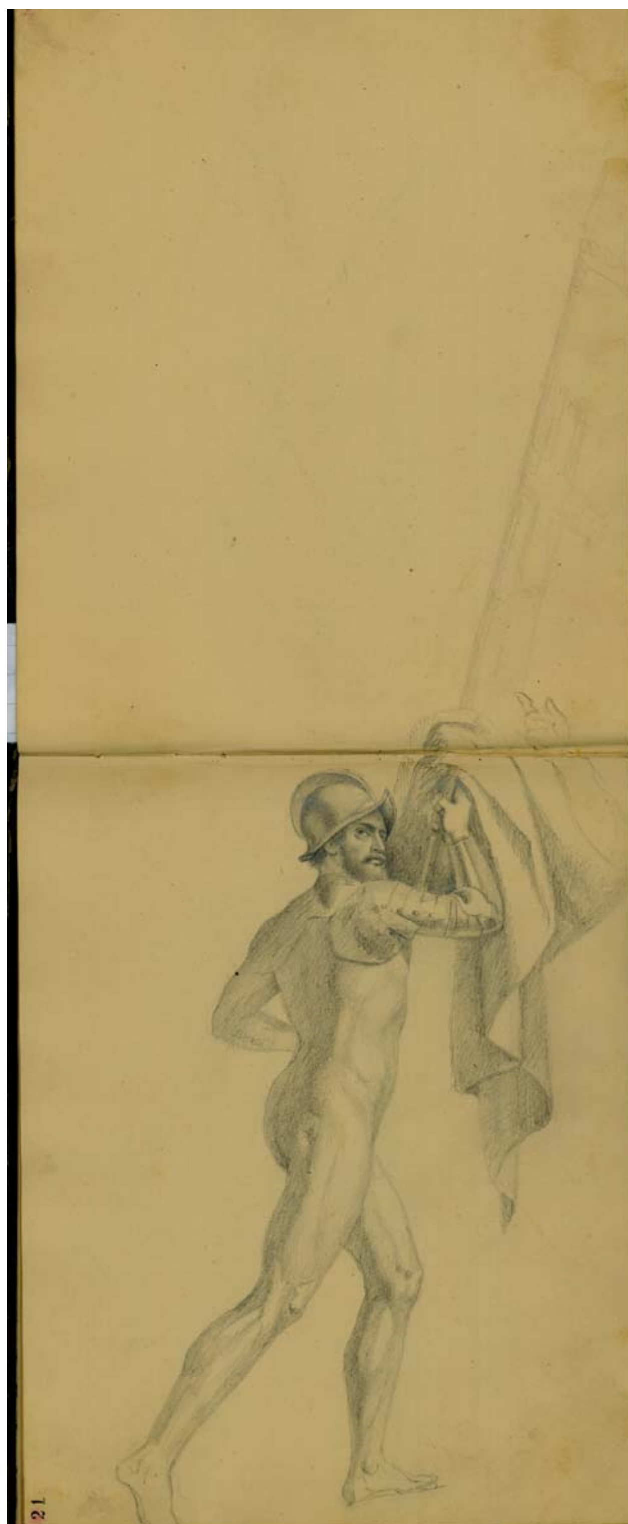
Biserica Sf. Pavel, cu tablouri în ulei.

Bolonia are asemenea poziție prea pitorească împrejurul ei.

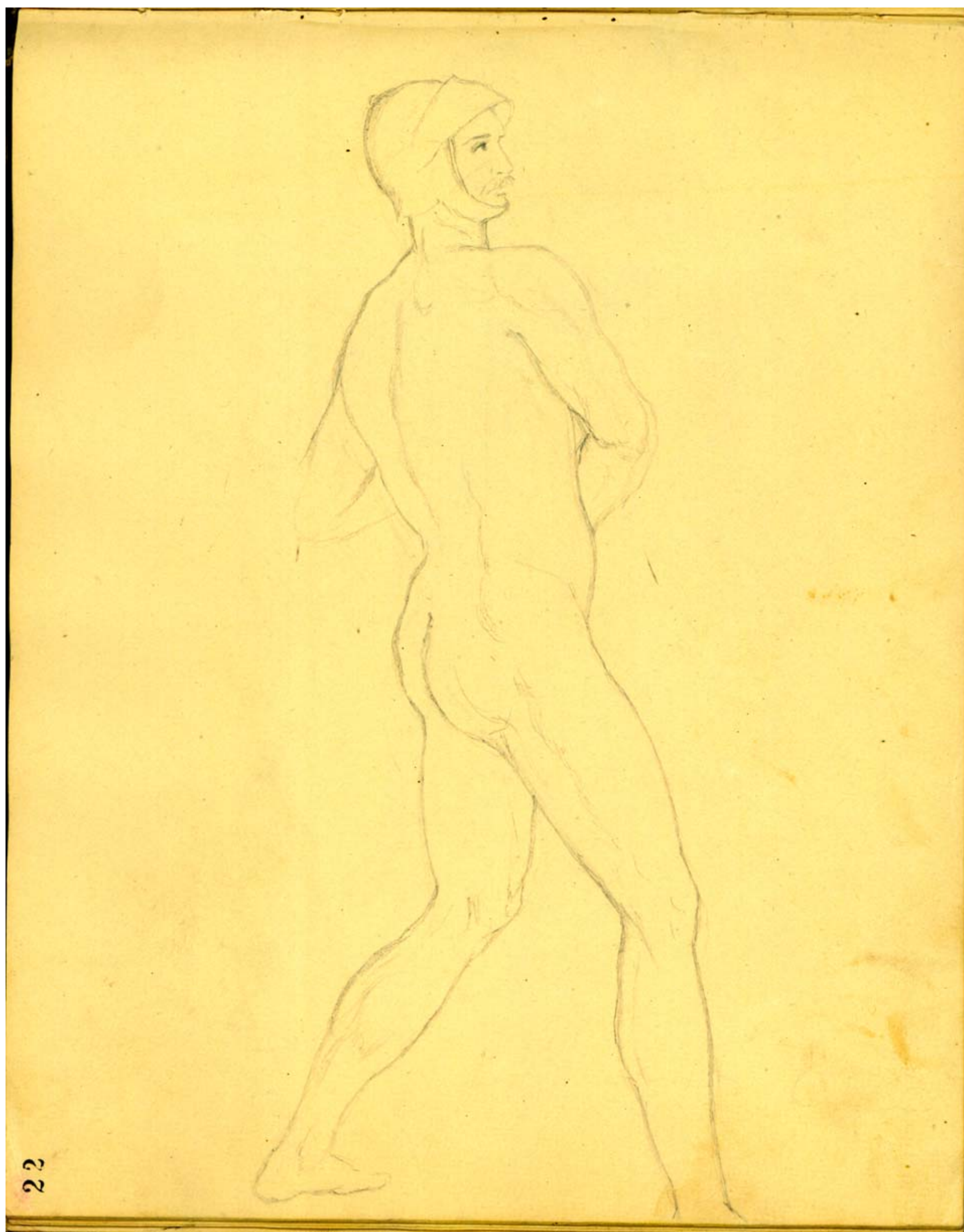
Din Bolonia am plecat... [textul se oprește aici].



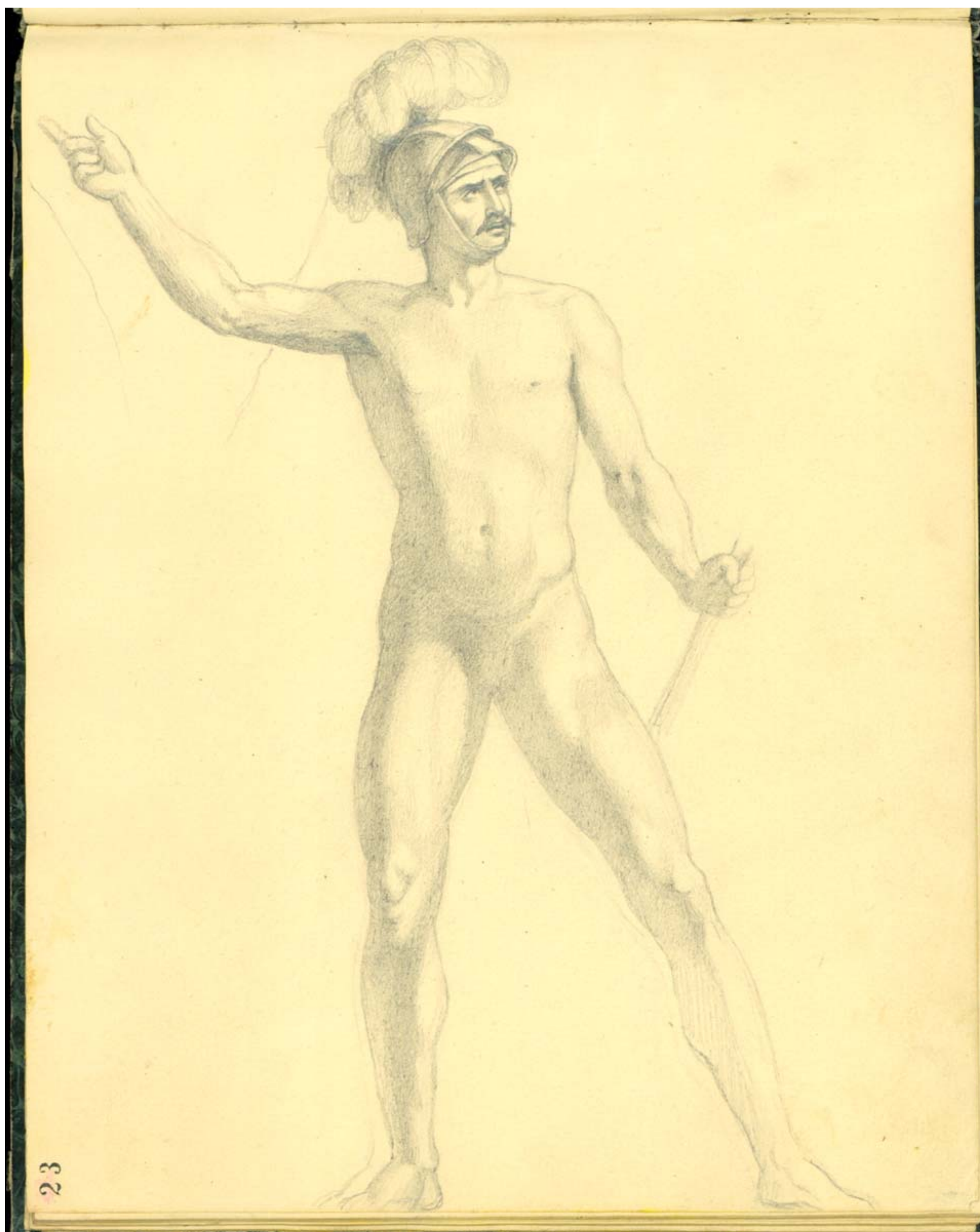
Studiu de nud, creion (Carnet D, f. 20^{v}).
Bărbat nud, văzut din spate, cu coif și scut, ținând în dreapta o lance. Desen executat într-un atelier din Roma.



Studiu de nud, creion (Carnet D, ff. 21^{v} -22^{r}).
Bărbat nud, înveşmântat în partea de sus a bustului cu o parte din armură. Poarttă coif şi ridică cu mâna dreaptă un steag.
În dreapta sus, studiu pentru un braţ ridicat, continuând pe f. 22^{r} .



Studiu de nud, creion (Carnet D, f. 22^{v}).
Bărbat nud, cu coif, înaintând spre dreapta.

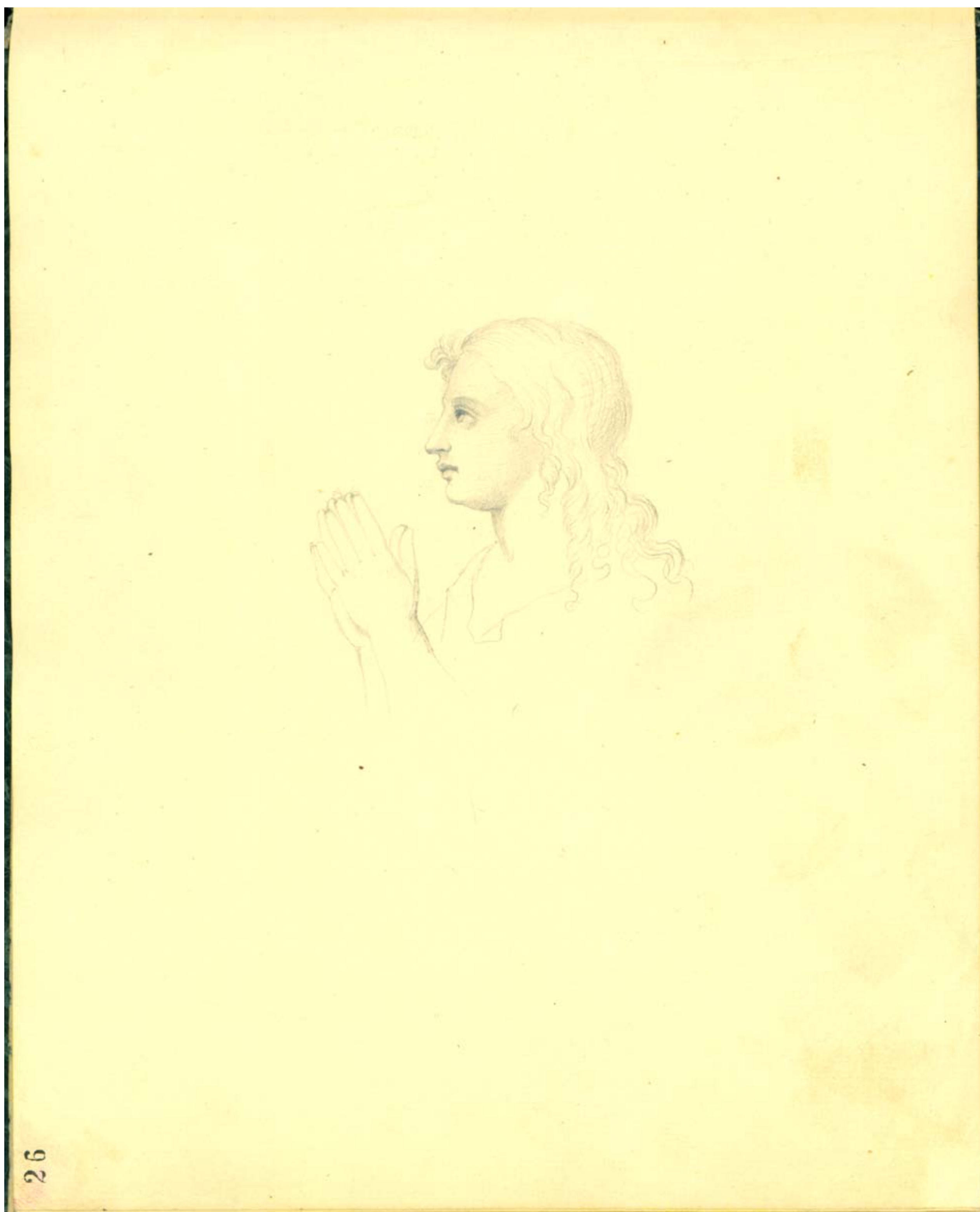


Studiu de nud, creion (Carnet D, f. 23^v).
Bărbat nud, văzut din față, purtând un coif cu panaș. Cu brațul drept ridicat în sus, cu stângul ține o lance sau hampa unui steag din care artistul a desenat numai o parte.



Cap de voievod, creion (Carnet D, f. 24^{r})

Studiu de cap; bustul și brațul drept schițate sumar. Pentru trăsături, atitudinea capului și privire, desenul are drept punct de plecare *Studiul de nud* de la f. 23^{v}. Personajul reprezentat, care în intenția artistului este, fără îndoială, Mihai Viteazul, poartă însă nu un coif, ca în studiul menționat, cu un calpac rotund asemănător cu cel din portretul voievodului litografiat de Lecca pentru *Biblioteca românească*, în 1830. Desenul a fost utilizat de pictor în compoziția: *Mihai Viteazul chemând țara la luptă împotriva turcilor*.



Înger rugându-se cu palmele reunite, creion (Carnet D, f. 26^{r}).
Studiu desenat, desigur, la Roma.



Înger îngenunchiat susținând un potir, creion (Carnet D, f. 27^{r}).
Însemnare, cu caracetere de tranziție: *de Petrus Tedeschi/original.*
Studiu desenat, desigur, la Roma. Pictorul Pietro Tedeschi (Pesaro 1750 – Roma după 1805) a fost elevul lui A. Lazzarini la Pesaro. Mai târziu va deschide o școală de artă la Roma (L. Servolini, în „Thieme Becker”, XXXII, 1938, p. 489–499).



Înger îngenunchiat, cu brațele la piept, creion (Carnet D, f. 28v).
Studiu desenat, desigur, la Roma.



Bustul nud al unui băbat culcat, creion (Carnet D, f. 30^{v}).



Două studii sumare după cap de bărbat, creion (Carnet D, f. 31^{r}).



Bustul unei amazoane, creion (Carnet D, f. 29^{v}).
Desigur, un studiu după antic, desenat la Roma.



Pagină de schițe: a) *Bărbat cu privirile plecate*; b) *Dragon*, creion (Carnet D, f. 31^{v}).

UN CAIET DE SCHIȚE CU PORTRETE MILITARE DE CONSTANTIN LECCA

de ADRIAN-SILVAN IONESCU

Résumé

En 1830, après l'occupation des Principautés Roumaines par les troupes impériales russes, à la suite de la guerre russe-ottomane de 1827–28, l'administration étrangère a décidé d'offrir au pays une constitution appelée le Règlement Organique. Parmi d'autres institutions, cette constitution stipulait l'organisation de forces militaires destinées à sauvegarder les frontières du pays, à assurer le cordon sanitaire dans les zones limitrophes de l'Empire Ottoman (d'où, d'habitude, se propageaient les épidémies) et à faire le service de police à l'intérieur du pays. La constitution de ce noyau d'armée nationale a enflammé la population à tous les niveaux. Les jeunes se hâtent de s'enrôler et les degrés militaires sont accordés en fonction du rang nobiliaire qu'ils avaient eu auparavant : les boyards de premier rang, avec des fonctions importantes dans l'état, recevaient des degrés supérieurs, tandis que ceux ayant des fonctions plus modestes, des degrés inférieurs.

L'apparition des uniformes militaires dans les rues de Bucarest le 12 mai 1830 a produit une grande satisfaction. Le poète Iancu Văcărescu a écrit une poésie en rythme de marche et le peintre Constantin Lecca a fait, une année plus tard, une suite de portraits des commandants les plus importants des deux principautés, la Valachie et la Moldavie. Ils ont été lithographiés. Récemment, j'ai étudié un carnet d'esquisses où étaient dessinés ces portraits et où il y avait également ceux d'autres prélats ou civils célèbres, en vue d'être lithographiés. En comparant le croquis avec l'œuvre finie, on observe, dans quelques cas, certaines différences. Nous avons été en mesure d'identifier l'esquisse d'un portrait en huile de Constantin Cantacuzino, grand aga (chef de police) et, plus tard, caimacam (suppléant du prince) qui a été longtemps exposé au Musée National d'Art, sans que l'auteur de la peinture soit connu. Dans ce carnet il y a, également, d'autres portraits de militaires qui n'ont pas été lithographiés : quelques officiers instructeurs russes, une dame d'élite, un prélat et quelques civils, une scène de combat et une image de l'église Curtea de Argeș.

Grâce à ce carnet d'esquisses, plusieurs personnalités oubliées de l'armée roumaine en formation ont regagné leur visage et leur allure martiale.

Keywords: Organic Regulations, military portraits, Constantin Lecca, drawings, lithographs.

În 1830, societatea românească a fost cuprinsă de entuziasm, pe întreaga scară ierarhică, pentru renașterea armatei naționale: la capitolul IX al *Regulamentului Organic* – intitulat: *Regulamentul ostășesc. Temeiurile formării Miliții* – la articolul 379, era prevăzută organizarea unei forțe armate care să asigure paza frontierelor și cordonul sanitar menit a stăvili răspândirea vreunei molime adusă de călători sosiți din ținuturile orientale, precum și pentru a face serviciul de poliție în interiorul țării[1]. Apariția primilor militari îmbrăcați în uniformă românească pe străzile Bucureștilor și Iașilor producea senzație iar tineretul din protipendadă s-a grăbit a se înrola în Miliția Pământeană, așa cum a fost intitulat acest embrion de oștire. În capitala Valahiei, uniforma miliției a fost prima dată văzută pe 12 mai 1830[2] (Anexa 1).

Fără a absolvi cursurile unei școli militare – inexistentă la acea dată în țară – boierii atrași de cariera armelor – și, mai ales, de eleganta uniformă de tăietură europeană dar de model rusesc, ce promitea să le augmenteze statutul și să le asigure succesul la sexul slab – au fost primiți în cadrele Miliției obținând grade în funcție de rangul cu care fuseseră răsplătiți de domnitori și cu care erau înscriși în Arhondologie. În *Regulament* se specifica acest lucru la Secția III, articolul 407: „La începutul formării oștirii, boierii și feciorii de boieri se priimesc în slujbă și priimesc feluri de comenzi rânduite lor, după semnuirea rangurilor cu care au fost cinstiți (...)”[3]. Astfel, cei mai vârstnici, deținători ai dregătoriilor de frunte, primeau grade

[1] *Regulamentele Organice ale Valahiei și Moldovei*, București, 1944, vol. I, p. 133; Ulysse de Marsillac, *Histoire de l'Armée Roumaine*, Typographie de la Cour (Ouvriers Associes), Bucarest, 1871, p. 57.

[2] „Curierul Rumânesc”, nr. 27/15, iunie 1830, p. 105; George Ioan Lahovari, *Hârtii vechi. Genesa Oștirii Românesci (1830)*, Editura Librăriei Socec et Comp., Bucuresci, 1893, p. 11.

[3] *Regulamentele Organice ale Valahiei și Moldovei*, în *op. cit*., p. 138.

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 5 (49), p. 123–149, București, 2015

superioare, cei de la baza scării ierarhice ocupau poziţii inferioare. În *Tabla potrivitoare rangurilor politiceşti cu cele ostăşeşti pentru priimirea boierilor şi a feciorilor de boer în slujbă* din acelaşi *Regulament Organic* erau date aceste echivalenţe: general inspector al armatei putea fi acela care fusese spătar în Muntenia sau Vornic al Ţării de Sus, respectiv al celei de Jos, hatman, vistiernic, vornic de obşte sau postelnic în Moldova; boierii de prima clasă (veliţii sau divaniţii, purtători de bărbi – pe care urmau să şi le radă la îmbrăcare mundirului), adică vel hatman, vel vistier, vel dvornic, vel postelnic şi vel agă în Muntenia sau agă şi vornic de aprozi în Moldova erau asimilaţi gradului de polcovnic (colonel, comandant de regiment); cei de rangul al doilea, adică vel cămăraşul, vel clucerul şi vel căminarul din Muntenia ori săptarul sau banul din Moldova putea aspira la gradul de maior ce avea comanda unui batalion; tot din rangul al doilea (vel paharnic, vel stolnic şi vel comis în Muntenia şi cinurile echivalente în Moldova, la care se mai adăuga şi acela de căminar) erau aleşi căpitanii, comandanţi de roată de infanterie (companie) sau escadron de cavalerie; din primele trei trepte ale rangului al treilea de boierie (vel serdar, vel medelnicer şi vel sluger în Muntenia, sărdar, stolnic şi medelnicer în Moldova) proveneau parucicii sau „leitinanţii" care comandau un zvod (ploton), iar din treptele de jos (vel pitar, vel armaş, vel şătrar, vel clucer de arie în Muntenia ori clucer, sluger, pitar, jignicer şi şătrar în Moldova) proveneau praporgicii (sublocotenenţii) care-i secondau pe comandanţii de ploton[4].

Medicul şi omul politic Nicolae Kretzulescu îşi amintea, cu multă plăcere, de acele vremuri de mare emulaţie patriotică: „Cu întocmirea miliţiei naţionale am văzut boieri mari ca d'alde Manolache Băleanu, Iancu Câmpineanu, Alexandru Florescu, Costache Filipescu, lepădându-şi anteriile, giubelele, işlicele şi îmbrăcând după rangurile de boierie ce aveau, uniforma militară de coloneli, maiori şi căpitani. Feciorii de boieri, tineri încă şi fără ranguri de boierie, erau primiţi ca praporgici (sub-locotenenţi) cum se chiăma atunci, voiu cita printr-aceia de cari mi-aduc aminte pe fraţii Goleşti, Ştefan, Niculae şi vărul lor Radu Costache, Niculae Filipescu, Costache Russet (Rusetake), fraţii miei Costandin şi Scarlat Kreţuescu, Voineştii, Tudorache şi Iancu Brătianu, Grigore Alexandrescu poetu, Perdicari, Hristache Tell, Cesar Boliac. Toţi aceştia, dintre cari unii numiţi d'a dreptul şefi de escadroane, şefi de companii, fură trimişi pe la regimentele de infanterie şi escadroanele de cavalerie ce se înfiinţaseră. La început s-a întocmit trei regimente de infanterie şi şase escadroane de cavalerie şi se orânduiră oficeri şi unter-oficeri ruşi ca instructori atât pentru infanterie cât şi pentru cavalerie; voiu cita între aceşti ofiţeri pe câţi mi-aduc aminte şi mai întâiu pe generalul Storoff, şeful tuturor instructorilor, pe colonelul Odobescu, Român care intrase în serviciul rusesc încă de pe la 1810, pe colonelii Gorbasky şi Paznansky. În câteva luni toţi militarii noştri, coloneli, maiori, căpitani, simpli oficeri, suboficeri şi soldaţi cari fuseseră recrutaţi dup'în toate judeţele, erau instruiţi, fiecare dintr-înşii de silise a-şi învăţa serviciul şi datoriile ce-i erau impuse, şi toţi, de la colonel până la soldat, însufleţiţi de simţământul naţional, rivalisau cu soldaţii ruşi şi nu vreau să le fie inferiori în ţinută şi în disciplină, astfel că în realitate, în mai puţin de un an, ei făceau admiraţiunea instructorilor ruşi, a unor bărbaţi competinţi carei au avut ocasiunea a trece atunci prîn ţara noastră, dar mai cu seamă a Generalului Kiseleff care îşi făcea o plăcere a-i inspecta"[5].

Entuziasmul general nu mai cunoştea limite. Aceia hărăziţi cu talent artistic nu au pregetat să preamărescă marele eveniment: poetul Iancu Văcărescu a închinat un poem cu inflexiuni de marş noii oştiri, salutat de presa vremii[6] (Anexa 2), iar pictorul Constantin Lecca a imortalizat trăsăturile celor ce îmbrăţişaseră cariera armelor.

Majoritatea acestor proaspeţi militari aveau să-şi găsească nemurirea nu prin glorioase fapte de arme, ci datorită unei suite de portrete executate de Lecca şi multiplicate prin litografiere. Litografiile la care ne referim sunt îndeobşte cunoscute şi au fost analizate de mai mulţi istorici de artă: în primul rând de ilustrul profesor G. Oprescu în monumentala sa lucrare *Grafica românescă în secolul al XIX-lea*[7], unde comentează fiecare stampă şi reproduce întregul text scris, drept legendă, de autor, apoi de Doina Pungă când a abordat acelaşi subiect al artelor grafice[8]; urmează monografiştii artistului, Barbu Theodorescu în cele două volume

---

[4] *Regulamentele Organice ale Valahiei şi Moldovei*, în *op. cit.*, p. 144, 300; vezi şi Ioan C. Filitti, *Principatele române de la 1828 la 1834*, Institutul de Arte Grafice „Bucovina" I. E. Torouţiu, Bucureşti, f. a., p. 219.

[5] N. Kretzulescu, *Amintiri istorice*, în *Ateneul Român*, nr. 6/15 iunie 1894, p. 441.

[6] *Curierul Rumânesc*, nr. 28/19 iunie 1830, p. 109; *Albina Românească*, nr. 48/28 iunie 1830, p. 203.

[7] G. Oprescu, *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1942, vol. I, p. 79–80, 82–83.

[8] Doina Pungă, *Grafica pe teritoriul României în secolul al XIX-lea. Litografia şi gravura în acvaforte*, Bucureşti, 2009, p. 104.

publicate la interval de 31 de ani, în primul, din 1938, enumerând doar respectivele litografii, fără vreun comentariu[9] și apoi, în 1969, când le amintește și apoi reproduce parte din ele[10]; în 1956, Jack Brutaru dedica o plachetă artistului și enumera aceste lucrări, dând întregul lor titlu[11]; în cele două ediții semnate de Paul Rezeanu a fost acordat un mic spațiu menționatelor portrete militare litografiate[12]. Aceleași stampe au fost judicios folosite pentru a ilustra anumite aspecte ale istoriei militare de col. Cristian M. Vlădescu în lucrarea sa de referință: *Uniformele armatei române*[13]. Și noi am apelat la această sursă iconografică atunci când am cercetat arta documentară[14] și când ne-am ocupat de evoluția modelor în ținuturile românești în veacul al XIX-lea, din care nu putea fi exclusă moda militară[15].

Cu puțin timp în urmă, când am colaborat la organizarea expoziției *Portretul în secolul al XIX-lea românesc*, deschisă în intevalul 7–21 mai 2015, în Sala Theodor Pallady a Bibliotecii Academiei Române, atenția ne-a fost atrasă de un carnet de schițe cu dimensiunile 18,2 × 24 cm[16] de la Cabinetul de Stampe, în care erau adunate majoritatea crochiurilor ce au stat la baza litografiilor mai sus menționate, dar și alte desene care nu ne-au fost cunoscute până acum[17].

Este de mirare că aceste desene nu au fost comentate și publicate de nici un autor până acuma. Se pare, totuși, că Barbu Theodorescu avea știință de un alt carnet de schițe din aceeași colecție academică, înregistrat la cota AD I 12 din care a reprodus Mănăstirea Plumbuita, un grup de ciobani, două țărănci și un autoportret, dar nu menționează în nici un fel carnetul la care ne referim noi și nici nu reproduce vreo planșă din el[18].

Era de presupus că stampele avuseseră un model desenat în prealabil de autor. De atlfel, Flaminiu Mîrțu comunica o asemenea lucrare, deosebit de interesantă prin faptul că beneficiarul portretului, praporgicul Ioan Cărpenișanu – care a figurat și în expoziția amintită și a fost reprodus în catalogul însoțitor[19] – purta pe umeri prima variantă de însemn de grad ce fusese prescris pentru uniforma moldo-valahă în primul an al existenței Miliției[20]. Autorul articolului saluta respectiva lucrare și deplângea faptul că numărul portretelor desenate de artist este restârns față de cele realizte în ulei. Dar recenta descoperire a acestui carnet de schițe, în care sunt adunate chipuri de militari, ca și a celuilalt deja amintit, în care sunt schițe din mediul rural, portrete de civili, două autoportrete – unul inedit până la apariția catalogului menționatei expoziții – și compoziții istorice[21] completează de minune golul ce-l bănuia autorul notei din 1964.

În 1830, Lecca era un tânăr și promițător artist în plină afirmare (Fig. 1). Colaborator al lui Zaharia Carcalechi la „Biblioteca Rumâneasc” ce era tipărită la Buda, el avea deja o bogată experiență de ilustrator. În vara acelui an străbătuse zone întinse ale țării și făcuse mai multe schițe de monumente pe care intenționa să le dea publicității în paginile acelei reviste, așa cum se anunța în periodicul bucureștean „Curierul românesc”: „(...) D. C. Leca în vemea călătoriei sale, a zugrăvit toate ruinurile rumânilor care le a vizitat și care se vor da la lumină prin Biblioteca rumânească dimpreună cu descrierile lor. (...)”[22] Luase contact cu societatea moldo-valahă și făcuse dovada potențialului său artistic. Așa că, în 1831, de când datează portretele militare adunate între coperțile acelui carnet de schițe, era plasticianul cel mai potrivit să imortalizeze trăsăturile exponenților protipendadei ce îmbrăcaseră uniforma oștirii naționale.

[9] Barbu Theodorescu, *Constantin Lecca*, București, 1938, p. 53.

[10] Idem, *Constantin Lecca*, București, 1969, p. 23.

[11] Jack Brutaru, *C. Lecca*, ESPLA, București, 1956, p. 16.

[12] Paul Rezeanu, *Constantin Lecca*, București, 1988, p. 19; idem, *Constantin Lecca*, București, 2005, p. 22.

[13] Cristian M. Vlădescu, *Uniformele armatei române de la începutul secolului al XIX-lea până la victoria din mai 1945*, București, 1977, p. 9, 12, 13, 26, 27.

[14] Adrian-Silvan Ionescu, *Artă și document. Arta documentaristă în România secolului al XIX-lea*, București, 1990, p. 262–263.

[15] Idem, *Moda românească 1790–1850. Între Stambu si Paris*, București, 2001, p. 124–125; Idem, *Modă și societate urbană în România epocii moderne*, București, 2006, p. 114–115, 320, 377.

[16] Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe, AD I 13.

[17] Ne exprimăm și pe această cale gratitudinea pentru doamna Cătălina Macovei, șefa Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, pentru că ne-a semnalat acest carnet de schițe și ne-a facilitat reproducerea imaginilor. Fără dezinteresatul ei ajutor acest studiu nu ar fi putut vedea lumina tiparului.

[18] Barbu Theodorescu, *op. cit.*, 1969, fig. 1, 2, 3, 4, 5.

[19] Cătălina Macovei (coordonator), *Portretul în secolul al XIX-lea românesc*, catalog de expoziție, București, 2015, p. 69, cat. 48.

[20] Flaminiu Mîrțu, *Un desen necunoscut al lui C. Lecca legat de reînființarea armatei naționale în principate în epoca Regulamentului Organic*, SCIA, tom. II, nr. 2/ 1964, p. 335–336.

[21] Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe, AD I 12.

[22] *Curierul rumânesc*, nr. 56/25 Sept. 1830, p. 224.



Fig. 1. Constantin Lecca, Autoportret, în carnetul de schițe AD I 12.

Carnetul îl primise cadou de la un prieten care-i face o dedicație pe coperta interioară. Donatorul folosește alfabetul de tranziție: „Syméon/Domnului Leca/1831 Fevruarie 13/ București” (Fig. 2). Inscripția se suprapune unui portret de bărbat cu mustață mare ce este posibil a-l reprezenta pe Simeon Marcovici, reputat profesor la Colegiul Sf. Sava, unul dintre luminătorii tineretului acelor vremuri. Comparând acest crochiu cu desenul finisat pe care l-a executat Ion Negulici după același model – aflat în patrimoniul Muzeului Național de Artă al României[23] – pot fi depistate multe similitudini de alură și fizionomie ce îndreptățesc atribuirea noastră.

Pe prima pagină a carnetului, în stânga, este scrisă, pe o coloană, un fel de tablă de materii cu personajele reprezentate, numerotate atât înaintea cât și după numele celor desenați (Fig. 3). Din păcate, numele nu corespund totdeauna numerelor și nici celor portretizați așa că, în afara faptului că o reproducem aici, spre știință, ea nu ajută prea mult la identificarea personajelor[24]. De pildă, Romulus, întemeietorul mitic al Cetății Eterne și împăratul Traian, care apar între ultimele nume de pe listă, nu se regăsesc între desene, chiar dacă autorul executase aceste portrete pentru „Biblioteca Rumânească”.

În partea dreaptă a paginii este un desen în creion cu o pasăre în zbor ce ține în cioc o ramură cu frunze lungi. În jur este o inscripție fără sens, așternută cu cerneală neagră, ca și când artistul ar fi făcut exerciții de caligrafie folosind alfabetul de tranziție, cu care se pare că încă nu era familiarizat: „O, ciudat lucru/luk cru/cru/ pentru/noi totzi care/ne/lui/un”.

Caligrafia era o preocupare a lui Lecca, mai ales că, peste câțiva ani, în 1834 avea să devină profesor în această artă ca și în aceea a desenului la Școala Centrală din Craiova[25]. La pagina 28 a acestui carnet apar alte exerciții de scriere îngrijită și frumoasă: „Literile Strămosheshti/Caligrafie/Caligrafie romanească/Mai bine să trăeshti.” Pe penultima pagină a carnetului, ruptă pe jumătate, artistul a așternut, tot cu o cerneală neagră, echivalențele literelor din alfabetul latin și din cel chirilic, așezate unele sub altele (Fig. 4). Alături

[23] Muzeul Național de Artă al României, Cabinetul de Desene și Gravuri, inv. 32144/7549.

[24] „1. G. Balliano 1/2. M. Stouszo (?) 2/3. Benjamen 3/4. A. G[h]ika 4/5. E. Balliano 5/6. G. Latzesco 6/7. T. Balsche7/8. I. Solomon 8/9. C. Philipesco 9/10. S. Rosset 10/11. I. Golesco 11/12. Prence (sic). Ghika 12/13. Const. Ghika 13/14. Georg Codran/15. L. Bogdan/16. Paladi/17. Cîmpinan/18. Romulus/19. Traian/20. Cantacuzen”.

[25] Paul Rezeanu, *Constantin Lecca*, 2005, p. 12–13.

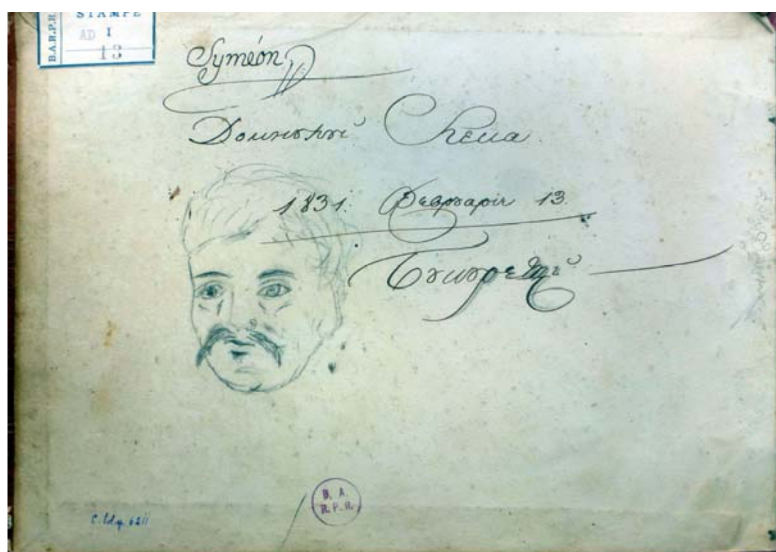


Fig. 2. Dedicație pe carnetul de schițe AD I 13.

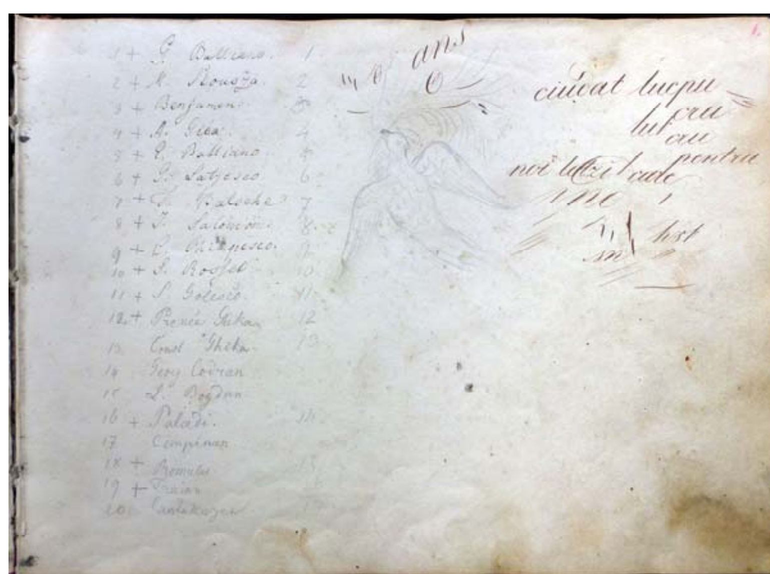


Fig. 3. Tabla de materii a carnetului de schițe AD I 13.

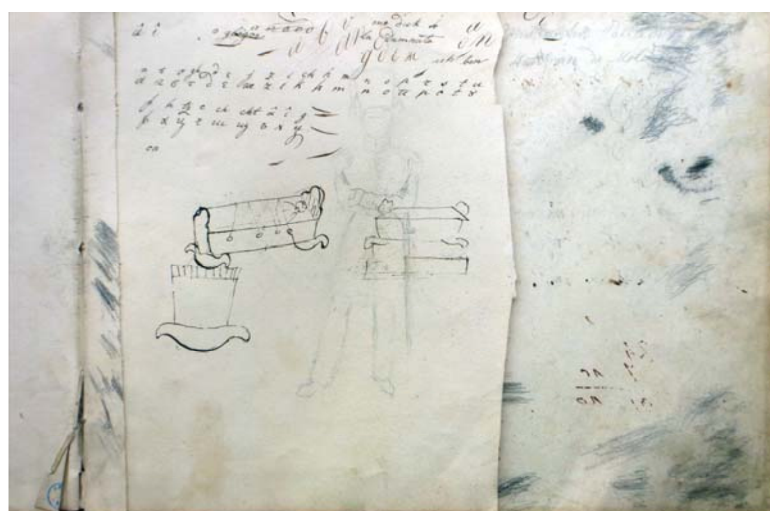


Fig. 4. Echivalențe de alfabet latin și chirilic.



Fig. 5. Portret de bărbat (Ştefan Golescu).



Fig. 6. Ştefan Golescu, ofiţer în Miliţia Ţării Româneşti, litografie.

este un alt crâmpei de text: „mă duc la Dumneata”. Tot acolo este o schiţă pentru un leagăn de copil ca şi când ar fi făcut un proiect pentru o asemenea piesă de mobilier având o vedere frontală, alta laterală şi o perspectivă cavalieră, figurând în interior şi eventualul beneficiar al leaganului, bine înfăşat. Şi tot pe acea pagină se distinge o schiţă în creion ce reprezintă un militar figură întreagă.

Pe prima pagină apare portretul bust al unui tânăr la modă, cu redingotă la două rânduri, închisă până la gât şi guler lat (Fig. 5). Poartă mustăcioară şi barbula iar părul îi este ondulat cu drotul şi pieptănat cu mare grijă. Dacă ar fi să dăm crezare tablei de materii, acesta ar putea fi Grigore Băleanu, plasat la nr.1 pe listă, dar trăsăturile acestuia sunt deja cunoscute dintr-o litografie iar chipul său se află trei pagini mai departe în carnet. În catalogul expoziţiei: *Portretul în secolul al XIX-lea românesc*, a fost identificat cu M. Soutzo[26]. Totuşi, comparând trăsăturile modelului din desen cu acelea ale lui Ştefan Golescu dintr-una din litografii, unde este reprezentat purtând uniformă de ofiţer inferior din Miliţia Ţării Româneşti, nu încape nici o îndoială că este vorba de unul şi acelaşi personaj (Fig. 6).

Pe pagina a doua urmează un portret de înalt prelat care binecuvântează (Fig. 7) – probabil Neofit de Râmnic, vicar în intervalul 1829–1833 – apoi acela al marelui cărturar moldovean şi cucernic mitropolit Veniamin Costache, având privirea îndreptată, sfredelitor, spre artistul ce-l portretiza (Fig. 8). Chipul acestui înţelept ierarh şi luminat umanist este reluat şi finisat la pagina 5, unde apare cu privirea îndreaptată spre stânga (Fig. 9), aşa cum avea să fie imortalizat şi în litografie (Fig. 10) În lista de la începutul carnetului, la nr. 3, este înscris, corect, numele ierarhului: Benjamen (adică Veniamin). Între cele două reprezentări ale mitropolitului Moldovei, la pagina 4, este creionat bustul Marelui Ban Grigore Băleanu, în straie orientale dar cu înalte decoraţii ruseşti şi otomane la gât şi pe piept (Fig. 11). Numai chipul şi câteva dintre decoraţii sunt finisate, costumul fiind lăsat, probabil, spre completare mai târziu, ceea ce nu s-a mai întâmplat. Aici, prin câteva linii fusese trasat latul guler de samur al giubelei boiereşti care, în litografie nu mai apare, aceasta fiind înlocuită cu un caftan uşor, lipsit de podoaba blănii. În stampa finală, înaltul demintar valah apare figurat până sub talie fiindu-i incluse şi mâinile, una sprijinită de latul brâu din şal de caşmir iar cealaltă lăsată pe lângă corp şi ţinând o coală de hârtie pe care este scris, în caractere latine, „Reglement” ceea ce făcea referire la importanta misiune ce o avusese banul la întocmirea Regulamentului Organic (Fig. 12).

[26] Cătălina Macovei (coordonator), *op. cit.*, p. 48.



Fig. 7. Mare ierarh (vicarul Neofit al Râmnicului).



Fig. 8. Mitropolitul Veniamin Costache.



Fig. 9. Mitropolitul Veniamin Costache.



Fig. 10. Mitropolitul Veniamin Costache, litografie.



Fig. 11. Marele Ban Grigore Băleanu.



Fig. 12. Marele Ban Grigore Băleanu, litografie.

După câte se pare, artistul a scris la început doar lista personalităților desenate – sau pe care avea de gând să le deseneze și nu a mai apucat să o facă – nu și a celorlalte schițe din carnet. Așadar, pe pagina 6 este desenată, foarte detailat, biserica metropolitană de la Curtea de Argeș (Fig. 42), ce avea să se regăsească într-o planșă mai mare, litografiată, însoțită de un text explicativ[27] (pe care unul dintre reputații monografiști ai artistului o consideră a fi tot un desen[28]). Următorul crochiu este acela al unui mic lăutar, ce-și ține scripca și

[27] B.A.R., Cabinetul de Stampe GR 19 I, cota 4051.
[28] Paul Rezeanu, *Constantin Lecca*, 2005, p. 104.

arcușul pregătite spre a interpreta o melodie. Este înveșmânat într-un anteriu lung și larg de sub care se văd picioarele pirpirii iar pe cap are o șapcă rusească al cărei cozoroc este plasat spre tâmplă (Fig. 13).



Fig. 13. Micul scripcar.

La pagina 8 a fost desenat portretul unui ofițer superior (Fig. 14). Legenda este clară: colonel, fără a fi specificat numele. Dacă am urmări lista de la începutul carnetului, la nr. 4 este înscris numele lui Alexandru Ghica, primul domnitor regulamentar al Țării Românești din intervalul 1834–1842, iar la nr. 13 Constantin Ghica, fratele mai mic al acestuia. Comparând trăsăturile modelului din desen cu acelea din suita de litografii unde este reprezentat figură întreagă – singurul din întreaga serie care apare astfel dată fiind poziția sa înaltă de general inspector al Miliției Valahe (Fig. 15) – ca și cu o altă stampă din perioada când era deja domnitor sub numele de Alexandru al II-lea (Fig. 16), sunt evidente mari asemănări fizionomice specifice bărbaților din familia Ghica. Ei erau singurii militari din acea vreme care, pe lângă mustăcioara în furculiță, aveau și niște barbete care acopereau integral obrajii și coborau până la marginea maxilarului, înconjurând, elegant, bărbia – model ce domnitorul îl va purta întreaga viață, chiar și atunci când a deținut funcția de caimacam, în 1856–1858 și această podoabă capilară ieșise din modă. Ce-i drept, în desen este îmbrăcat în uniformă de colonel de cavalerie, cu broderii de fir pe jumătate din guler și epoleți cu franjuri pe umeri iar pieptul e străbătut în diagonală de ledunca de care era aninată cartușiera; la umărul drept are ciucurii cu care se termina șnurul ce se fixa de ceacou, spre a nu fi pierdut în timpul șarjei. Acoperământul de cap – ceacoul sau „chivăra” cum era numită în descrierea făcută uniformei în *Regulamentul Organic*[29] – este decorat în față cu pajura valahă, din alamă, o egretă prinsă în partea stângă și o flamă cu ciucure de fir pe partea dimpotrivă. Modelul îl ține cu mâna dreaptă, aparent sprijinit pe genunchi. La gât are prins ordinul Sf. Ana în grad de comandor pe care, în afara lui Constantin Paladi, generalul inspector al Moldovei şi de fratele Constantin, nici unul dintre ceilalți ofițeri superiori nu-l deținea. În acea vreme, Constantin Ghica era inspectorul cavaleriei Miliției valahe, îndrituit deci să poarte uniforma specifică. Aşa că desenul îl reprezintă, cel mai probabil, pe el.

[29] *Regulamentele Organice ale Valahiei și Moldovei*, p. 150.



Fig. 14. Colonel (Constantin Ghica).

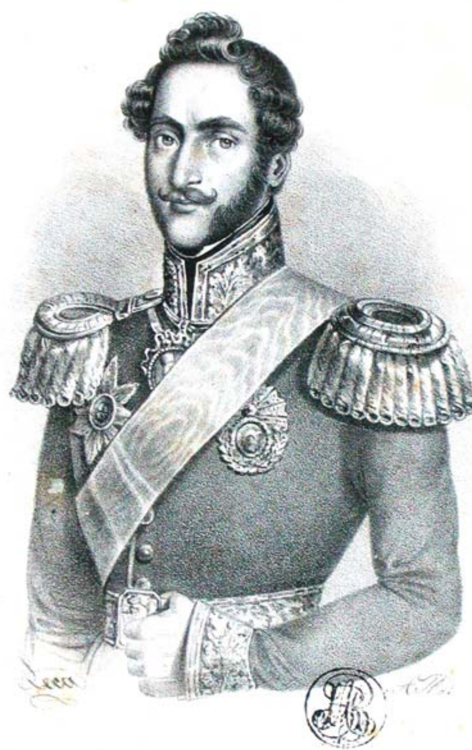


Fig. 16. Alexandru al II-lea, litografie.

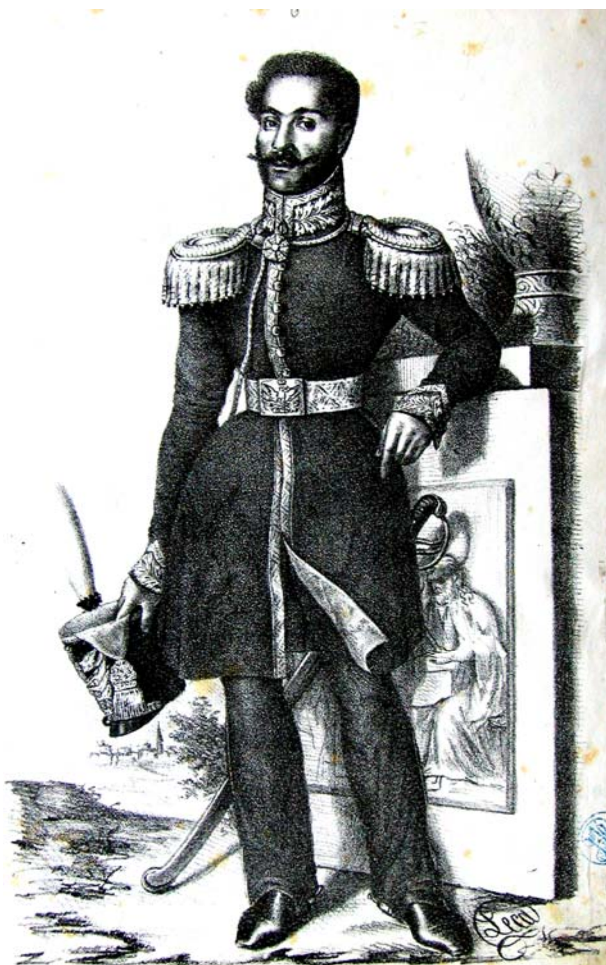


Fig. 15. Alexandru Dimitrie Ghica, General Inspector al Miliției Țării Românești, litografie.



Fig. 17. Ioan Solomon, colonel al Regimentului nr. 3 Românesc.

În catalogul expoziției deja amintite personajul de la această pagină s-a presupus a fi colonelul Ioan Solomon[30], deși nici fizionomia, nici detaliile de uniformă și decorațiile nu corespund cu figura păstrată în litografie unde modelul este surprins într-o poză trufașă, cu o mână în șold și ceacoul pe cap, înclinat pe-o sprânceană (Fig. 17). Acest chip hotărât, ambițios, plin de abnegație, nu se regăsește în nici unul dintre desenele din carnet. Este uimitor că tocmai Solomon lipsește, deși în listă apare trecut la numărul 8. Bazându-se, probabil, pe acea tablă de materii, cercetătorii care au elaborat fișele catalogului au luat de bună acea înșiruire de nume și l-au asimilat pe Ghica lui Solomon, fără a confrunta trăsăturile specifice ale fiecăruia. În desen apare un colonel de cavalerie în vreme ce Solomon era comandantul Regimentului nr. 3 Infanterie și, prin specialitatea sa, nu avea în dotare cartușieră și leduncă. Apoi, el avea obrazul complet ras iar mustața era mai lungă și dreaptă, nu cu vârfurile în sus ca la Ghiculeşti. De altfel, ca boier de rangul al treilea nici nu ar fi avut dreptul să poarte barbă în vreme ce Ghiculeştii, făcând parte din protipendadă, dintre boierii veliți, își puteau lăsa barba să crească – iar când au accedat la noua modă europeană și au trebuit să-și radă barba de filiație fanariotă au păstrat doar barbetele.

Urmându-și vocația militară încă din tinerețe, Solomon trecuse prin mai multe faze și sub mai multe oblăduiri în cariera armelor, de la pandur sub comanda propriului frate, Barbu, în 1806, luptând alături de ruși contra turcilor, la căpitan de poteră în Districtul Dolj în 1813, polcovnic de Cerneți în 1815, Cârc Serdar peste 5 județe în 1816, apoi Mare Clucer de Arie, rang de mică boierie pe care i-l acordase Alexandru Suțu, ce-l trimisese să oprească răspândirea răzmeriței lui Tudor din Vladimiri căruia până la urmă i se alătură, apoi din nou comandir de panduri în oastea imperială rusă în războiul din 1828–29, când este răsplătit cu gradul de maior și mai multe decorații până să intre în rândurile Miliției Pământene și să organizeze primele trei polcuri (regimente) de infanterie valahă, el conducându-l pe cel de-al treilea timp de 22 de ani[31]. În

[30] Cătălina Macovei (coordonator), *op. cit*, p. 49, 71, cat. 58.
[31] General de divizie Ion Anastasiu, *Polcovnicul Ion Solomon*, Editura Asociației scriitorilor și autorilor militari români, București, 1942, p. 6–11.

ultima decadă a lunii iulie a anului 1830, presa anunța numele comandanților unităților din Țara Românească între care figura Solomon ca unul dintre ofițerii cei mai importanți ai țării[32] (Anexa 3). Față de toți ceilalți proaspeți camarazi din oștirea română născândă, el era chiar unul dintre comandanții cu reală experiență de viață cazonă și de front. În memoriile sale, colonelul Grigore Lăcusteanu menționa momentul la care fusese martor când Solomon se întâlnise cu niște generali ruși iar el purta încă straiele anterioarei epoci: „(...) Era îmbrăcat arnăuțește, cu șalvari, cepchen, legat la cap turcește și cu pistoale la brâu"[33]. Însuși aprigul oștean oltean – de care se leagă o tristă amintire din vremea Revoluției de la 1848 când, pe data de 19 iunie, de conivență cu reacțiunea și executând ordinul superiorului său, colonelul Ioan Odobescu, care era șeful oștirii la acea vreme, a arestat guvernul provizoriu[34] – și-a dictat biografia în care a evidențiat faptul că el jucase un rol însemnat în perioada renașterii oștirii: „La 1830, chemat fiind la București de generalul Khisiliov și de boierii țării și au zis că au hotărât pentru țara românească să facă oștire regulată și eu cum voi putea, prin a mea mijlocire, să înduplec din tinerii panduri să intre în această slujbă, între care, barem cel puțin o mie de inși, și pe mine mă va face comandir de polc. Eu pe loc am primit această slujbă și i-am făgăduit că voi strânge câți voi putea *și cel dintâi am îmbrăcat mondirul de militar în țara românească*"[35] (subl. n. A.S.I.).

La finele lunii aprilie a anului 1830, Solomon era comandantul trupelor trimise în Oltenia – sau „Țara Rumânească cea mică", așa cum era numită în acea vreme. Presa anunța dislocarea acestui contingent minuscul și dădea lista tinerilor ofițeri de sub ordinele vajnicului polcovnic ce socotiseră potrivit să adreseze un discurs emfatic generalului rus Staroff ce-i instruise, spre a-și arăta recunoștința față de el și de țarul ce dispusese organizarea acestei mici armate[36]. De obsevat că, între aceștia se aflau mulți dintre revoluționarii de peste 18 ani, de la 1848, precum Tell, Pleșoianu și Brătianu (Anexa 4).

Calitățile de comandant și educator ale colonelului Solomon erau apreciate atât de superiori cât și de subalterni. După 15 ani de la fondarea Miliției, niște tineri ofițeri din Regimentul nr. 3 Infanterie al cărui comandant era i-au oferit, de Sf. Ion, ziua sa onomastică, un portret pe care l-au însoțit de o măgulitoare misivă de mulțumire pentru felul în care s-a alăturat oștirii și s-a ocupat de formarea lor ca militari[37].

După portretul lui Ghica urmează trei pagini albe și apoi este desenat chipul nobil, ușor arogant, al lui Constantin Paladi, generalul inspector al Miliției Moldovei (Fig. 18). Acesta este finisat în cele mai mici detalii și apare aproape identic în litografie – doar că în aceasta din urmă la gât îi este prins Ordinul Sf. Ana iar la brâu se distinge mânerul sabiei (Fig. 19). Intrarea marelui boier în oștire fusese considerat un eveniment deosebit de important pe care presa îl saluta cu mult entuziasm: „Duminică la 14 acestia [septembrie 1830] D. Hatmanul Constantin Paladi, Generalul Inspector și Șeful oastei pământești, răzând barba și dezbrăcând costumul asiatic, s-au îmbrăcat în uniforma militărească națională ca și toți ofițerii i soldații de supt căpitenica sa comandă ce poartă cocarda și steagul național dicoloric albastru și roșu închis (...)"[38].

La pagina 13 a fost desenat colonelul Teodor Balș, alintat Toderiță, viitorul hatman al Moldovei (Fig. 20). Poza din carnet este diferită de aceea din litografie: în prima, tânărul polcovnic își ține chivăra în mâna stângă în vreme ce, în cea din urmă, are brațele încrucișate pe piept și-și sprijină cotul pe acoperământul de cap (Fig. 21). Urmează încă două pagini goale după care apare chipul dolofan al căpitanului Constantin Filipescu, șeful statului major al Miliției valahe (Fig. 22). Și în cazul său diferă poza din desen, cu toracele ușor întors spre stânga, și cea din stampă, cu toracele frontal și obrazul ușor întoarsă spre stânga (Fig. 23). Broderiile de la guler sunt mai simple decât acelea ale ofițerilor superiori iar epoleții nu au franjuri.

---

[32] *Albina Românească*, nr. 55/20 Iulie 1830, p. 233.

[33] *Amintirile Colonelului Lăcusteanu*, publicate și adnotate de Radu Crutzescu, Fundația pentru Literatură și Artă, București, 1935, p. 51.

[34] Acad. Dan Berindei (coordonator), *Istoria românilor. Constituirea României moderne (1821–1878)*, vol. VII, tom I, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Enciclopedică, București, 2015, p. 296; Dinu C. Giurescu (coordonator), *Istoria României în date*, Editura Enciclopedică, București, 2003, p. 176.

[35] *Biografia polcovnicului Ioan Solomon*, istorisită de sine însuși și scrisă de P. Georgescu, Tipografia Filip Lazăr, Craiova, 1891, p. 45.

[36] *Curierul Rumânesc*, nr. 12/24 aprilie 1830, p. 45; preluat și în „Albina Românească", nr. 33/4 maiu 1830, p. 137–138.

[37] *Curierul Rumânesc*, nr. 9/29 ianuarie 1845: „Domnule Polcovnice!/De când s-au înălțat steagurile regenerației Patriei noastre și subt dânsele chiema junimea română spre o viață militară, Domnia ta ai fost unul dintre cei dintâi carele încă de mai nainte deprins cu disciplina ostășească și înfruntând primejdiile și moartea în câmpul slujbei, ai venit a da o pildă de slujbă adevărată către Stăpânire și către Patrie și după disciplina și esactitatea Domniei Tale ai format o junime care de atâția ani, și unii de la însăși înformarea oștirii, a cunoscut în Domnia Ta un șef cu adevărat soldat, un voitor de bine, un povățuitor pe drumul datoriei și chiar un părinte. Niște asemenea însușiri lăudate, domnule Polcovnice, încălzesc inima de recunoștință a ofițerilor ce slujind subt Domnia Ta, i-ai învățat a te iubi și a te respecta (...)".

[38] *Albina Românească*, nr. 72/18 septembrie 1830, p. 307; vezi și George Ioan Lahovari, *op. cit.*, p. 22, care dă citatul trunchiat.



Fig. 18. Constantin Paladi,
General Inspector al Miliției Moldovei.



Fig. 19. Constantin Paladi, General Oștirii Moldovei, litografie.



Fig. 20. Teodor Balș.



Fig. 21. Teodor Balș, colonel și aghiotant comandant
al Stabului General, litografie.



Fig. 22. Căpitan (Constantin Filipescu).



Fig. 23. Constantin Filipescu,
aghiotant comandant al Stabului General, litografie.

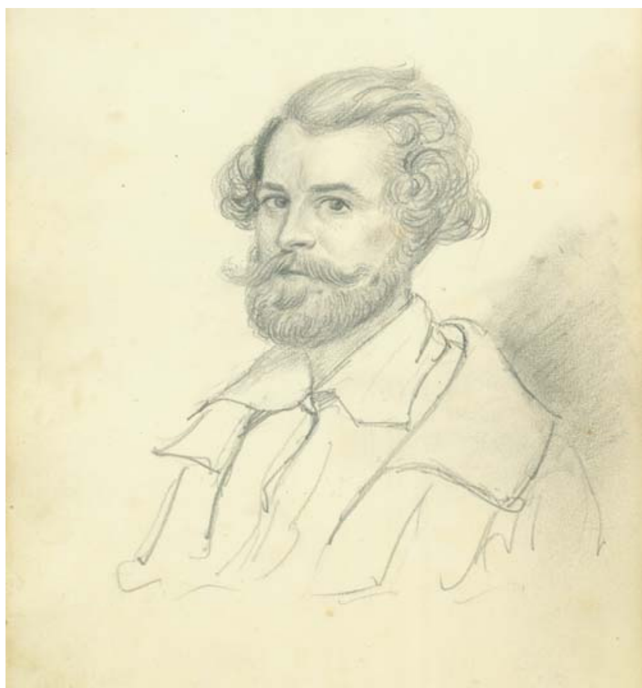


Fig. 24. Portret de bărbat.

La pagina 17 este portretul bust al unui civil cu barbă, mustăți mari și păr bogat. Poartă un guler larg, răsfrânt, fără legătură de gât, și pe deasupra are o haină tot cu un guler larg (Fig. 24). În catalogul expoziției deja amintite, personajul este identificat cu principele Dimitrie Ghica[39] deși, socotindu-i anul nașterii 1816, este greu de crezut că un tânăr de doar 15 ani – cât ar fi avut la 1831 când i-a fost desenat portretul – ar fi putut avea așa o barbă respectabile și o alură atât de romantică.

[39] Cătălina Macovei (coordonator), *op. cit.*, p. 49, cat. 62.

Pe următoarea pagină este creionat chipul unui ofițer inferior rus (Fig. 25). Așezat pe un scaun, își ține o mână în șold iar pe cealaltă o sprijină pe ceacoul sprijinit pe genunchi. Trupul îi este strâns în mondirul ce-i face o talie de viespe. În afara trăsăturilor chipului, bine valorate, uniforma și detaliile ei sunt abia trasate. Pe epolet se vede numărul 18 care desemnează regimentui din care provenea.

Chipul colonelului Emanoil Băleanu, comandantul Regimentului 1 Infanterie este desenat pe următoarea filă (fig. 26). Legenda este scrisă de artist sub schiță: colonel. Și în acest caz există diferențe între desen și stampă. Impostarea este asemănătoare portretului căpitanului Filipescu din paginile anterioare: toracele este orientat spre dreapta în schiță iar mâinile nu sunt incluse în compoziție în vreme ce în stampă trunchiul este spre dreapta iar tânărul polcovnic are mâna strecurată la piept, sub nasturii mondirului descheiat. Ceacoul cu egretă este așezat în spate, pe o masă (Fig. 27).

La pagina 22 a fost desenat, cam stângaci, un amoraș cu arcul încrodat (Fig. 28), iar pe contrapagină este un alt amoraș cu capul ridicat.

Un alt ofițer inferior rus, cu obrazul ras, fără mustață, ținând mâinile încrucișate pe piept și privind, sfredelitor, spre exterior, a fost desenat la pagina 23 (Fig. 29). Este îmbrăcat într-un surtuc la două rânduri iar pe epolet poartă numărul 17 al regimentului său. În perioada organizării Miliției Pământene a Valahiei, Prezidentul Plenipotent Kiseleff stabilise numărul batalioanelor de infanterie și escadroanelor de cavalerie româneşti pe care le aşezase sub ordinele generalului maior Staroff ce avea sarcina de a le deprinde cu disciplina și regulamentele militare prin ofițerii instructori care proveneau din Regimentul 17[40] (Anexa 5). Astfel, ofițerul rus portretizat de Lecca era unul dintre instructorii proaspăr-înființatei oștiri locale.

Următorul portret militar este acela al unui maior român tot cu surtuc de mică ținută și care stă cu brațele încrucișate (Fig. 30). Legenda artistului menționează gradul modelului. În catalog, personajul este ideintificat cu omul politic și promotorul Societății Filarmonice, Ion Câmpineanu[41].

La pagina 25 este schițată o aprigă scenă de luptă între călăreți români și otomani – poate un proiect pentru vreo lucrare inspirată de istoria națională (Fig. 31).

Urmează portretul omului politic moldovean Scarlat Rosetti, înveșmântat în straie de modă orientală, cu un cepchen cu pieptul plin de găitane printre care se disting două decorații rusești, Ordinul Sf. Ana și medalia campaniei ruso-otomane din 1828 (Fig. 32). Desenul a fost preluat fără modificări în stampa finală. Un alt tip de ofițer rus, de data aceasta un colonel cu trăsături foarte fine, o alură elegantă și visătoare, este desenat pe pagina 27 (Fig. 33). Pe placa epoletului său se vede cifra 1. Nici unul dintre portretele de militari ruși nu a fost inclus în suita de litografii cunoscute. Urmează o pagină cu exerciții de caligrafie despre care s-a vorbit deja mai sus, după care este schița marelui logofăt moldovean Gheorghe Catargiu, unul dintre boierii filoruși reacționari și opozanți declarați ai domnitorilor regulamentari ca și ai Unirii de mai târziu (Fig. 34). Modelul are un torace voluminos învăluit în giubeaua îmblănită pe al cărei rever se află plăcile unor înalte decorații cu care fusese răsplătit de împăratul tuturor Rusiilor pentru serviciile sale. Artistul a simțit nevoia să copieze, la dimensiunea originală, textul din centrul uneia dintre decorații, ce fusese emisă pentru a marca o victorie rusească: „Oceakovul a fost luat la 6 decembrie 1788”. Boierul velit are o barbă lată, pe cap poartă gugiumanul potrivit funcției sale înalte iar din ochii leneși aruncă o privire suspicioasă și disprețuitoare. Stampa reproduce fără modificări desenul.

La pagina 35 era portretul unui alt boier velit, cu barbă lată și capul învăluit în cealma din șal scump (Fig. 35). În catalogul expoziției de portret din secolul al XIX-lea, se presupune că modelul ar fi un membru al familiei Ghica[42] deși el seamănă lui Constantin Canacuzino, caimacamul de la 1848[43], acela despre care relata pictorul Barabás Miklós că s-a aflat în casa lui când și-a sacrificat barba cea frumoasă și a luat „costumul democrației” iar prietenii săi, simțindu-se mai în largul lor a sta turcește și nu pe scaunele europene, se așezaseră pe jos, lângă ele, tăvălind cozile fracului prin praful de pe podele[44].

---

[40] *Curierul Rumânesc*, nr. 10/17 aprilie 1830, p. 7.

[41] Cătălina Macovei (coordonator), *op. cit.*, p. 50, 72, cat. 66.

[42] *Ibidem*, p. 50, 73, cat. 70.

[43] Mihai Dim. Sturdza (coordonator și coautor), *Familiile boierești din Moldova și Țara Românească*, București, 2014, vol. III, p. 245–248.

[44] Andrei Veress, *Pictorul Barabas și românii (cu însemnările sale din 1833 despre viața bucureșteană)*, în *Academia Română. Memoriile Secțiunii Literare*, seria III, tom IV, Memoria 8, București, 1930, p. 24–25.

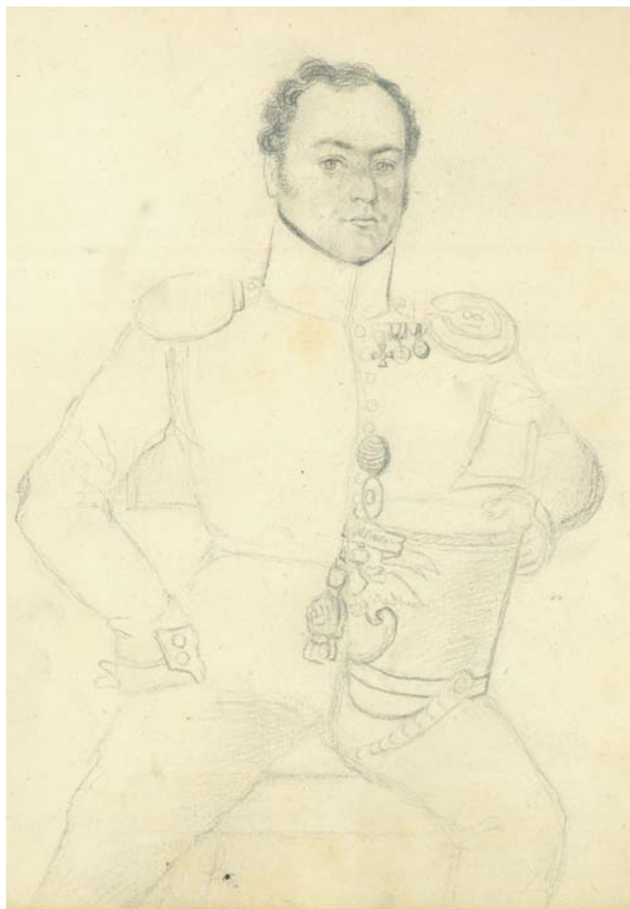


Fig. 25. Ofițer inferior rus din Regimentul nr. 18.



Fig. 26. Colonel (Emanoil Băleanu).



Fig. 27. Emanoil Băleanu, șeful brigadei și colonelul Regimentului I al României, litografie.



Fig. 28. Amor.

Portretul acestuia, considerat a fi opera unui autor anonim, s-a aflat până în primăvara anului 2015 în expunerea Muzelui Național de Artă al României, în Galeria de Artă Națională[45]. Marele agă muntean este reprezentat până la mijloc, ținând în mâna dreaptă un șirag de mătănii și îmbrăcat într-un halat ușor, de vară, de culoare roșie aprins, de sub care se vede fermeneaua cu multe ceaprazuri lucitoare și mari nasturi din fir auriu, brâul din șal de cașmir în care are înfipt un hanger cu mâner bătut în nestemate iar la gât poartă înodat ordinul Sf. Ana. Capul înfășurat într-un luxos tarabolos din șal prețios și împodobit de o frumoasă barbă neagră – ce, așa cum deja am precizat, avea să cadă sub briciul bărbierului spre a-i asigura boierului o carieră potrivită în administrația regulamentară – este ușor întors spre stânga la fel ca în schița din caietul lui Lecca, unde detaliile de costum, exceptând turbanul specific și decorația, sunt lăsate nefinisate, ca și în cazul altor lucrări ce urmau a fi dezvoltate în altă tehnică. În desen apare mai evident, prins pe piept, ordinul rusesc Sf. Ana, care în pictura în ulei se pierde printre găitane, fiind parțial obturat de marginea halatului. Nu mai încape nicio îndoială asupra paternității. Suntem, așadar, în măsură nu numai să rectifică o identitate eronat atribuită ci și să atribuim lui Lecca acest portret de mare valoare cromatică și admirabilă investigare psihologică. Lucrarea a fost reprodusă, ca rod al penelului unui anonim și fără precizarea numelui modelului, în volumul *Pictura românească în imagini*[46]. De altfel, dacă ar fi să ne luăm după indiciile autorului, într-o listă cu nume abreviate, despre care se va vorbi mai jos, apare trecut și numele acestuia.

Între atâtea chipuri de bărbați, apariția unuia de femeie este o ciudățenie în acest carnet: la pagina 36 este reprezentată o doamnă din înalta societate înveșmânată într-o roche cu mâneci *à gigot* ce-i lasă umerii și gâtul dezgolit spre a atrage atenția asupra colierului de perle, cu trei șiraguri și a cerceilor lungi. Coafura este foarte elaborată și se vede că doamna se dichisise înainte de a se așeza în poză (Fig. 36).

---

[45] Muzeul Național de Artă al României, ulei pe pânză, 84 × 67,5 cm, nesemnat, nedatat, inv. 1541.

[46] Vasile Drăguț, Vasile Florea, Dan Grigorescu, Marin Mihalache, *Pictura românească în imagini*, București, 1970, p. 108.



Fig. 29. Ofițer inferior rus din Regimentul nr. 17.

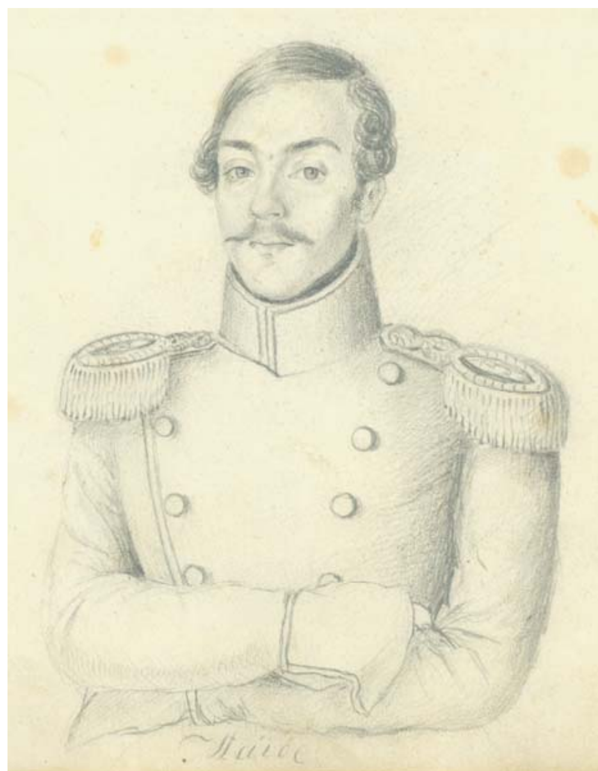


Fig. 30. Maior (Ion Câmpineanu?).



Fig. 31. Scenă de luptă.



Fig. 32. Scarlat Roset.



Fig. 33. Ofițer superior rus din Regimentul nr. 1.

Ultima pagină cu desene pe ambele părți este cea numerotată 38. Pe avers se află portretul compozițional al colonelului Gheorghe Lățescu, șef al cavalerie moldovenești. Acesta are o poziție complexă, pluriaxială, cu o mână în șold și cealaltă întinsă în lateral și sprijinită pe garda sabiei (Fig. 37). Ceacoul îl are bine înfipt pe cap și prins cu șnurul de siguranță rulat în jurul gulerului. Imaginea din litografie este redusă iar personajul nu se mai dezvoltă pe un spațiu la fel de larg ca în schiță: toracele este rotit spre a fi văzut în trei sferturi, mâna dreaptă rămâne în șold dar unghiul ei este schimbat și suportă un racursi în vreme ce mâna stângă este scoasă din cadru imediat sub cot. Sabia nu mai este la distanță de trup ci aninată la șoldul colonelului (Fig. 38) Pe revers este portretul până la mijloc al unui bărbat cu mustață și haină cu brandemburguri, bogat ornamentată, închisă cu niște nasturi foarte mari, bombați și cu un model radial pe suprafața lor (Fig. 39). Detaliile nu au fost duse până la capăt. Nici acest portret nu a fost litografiat.

Pagina finală este jumătate tăiată. Pe două rânduri, pe avers, sunt scrise, așa cum deja s-a precizat mai sus, echivalențele caracterelor cirilice și latine, alături de schița unui leagăn de copil și a siluetei unui militar în picioare. Pe revers sunt notate, în franceză, rangurile câtorva dintre cei desenați. Se pare că numele personajelor au fost scrise în partea stângă a paginii, aceea care lipsește, rămânând doar gradul și principatul căruia îi aparțin: „Géneral des troupes Moldaves/commandant la cavalerie Moldave/Commandant l'Infanterie Moldave/Chef d'état Major des troupes Moldaves/Géneral Inspecteur des troupes Valaques/Baliano Colonel du 1er Regiment d'Infanterie/Colonel du 2e Re: d'Infanterie/Colonel du 3m R: d'Infanterie”. Sub acestea se află semnătura artistului așa cum avea să o aștearnă pe stampe prelungind codița de la „a” cu care înconjoară întregul nume.

Pe coperta interioară, pe o coloană este scrisă, cu cerneală neagră, o altă listă de nume, dar de data aceasta într-o abreviere sui-generis. Unele sunt ușor de identificat precum Bln – Băleanu, Npht – Neofit, Gk – Ghika, Slmn – Solomon, Glsk sau Golsk – Golescu, Plschn – Pleșoianu, Philip – Filipescu, Krpnish – Cărpenișanu, Kntkzn – Cantacuzino, altele însă nu pot fi decodificate (Fig. 40).

La suita de portrete militare mai trebuie alăturat și comentat unul ce nu se află imortalizat în carnetul de față dar numele beneficiarului apare pe lista finală: este vorba de praporgicul Ioan Cărpenișanu[47] (Fig. 41).

[47] BAR, Cabinetul de Stampe, inv. 14659.



Fig. 34. Marele Logofăt Gheorghe Catargiu.



Fig. 35. Marele Agă Constantin Cantacuzion.

Fig. 36. Portret de femeie.



Tânărul de doar 16 ani intrase în Miliție, la cavalerie, și fusese desenat de Lecca înaintea tuturor celorlalți, portretul oferind informații prețioase pentru studiul uniformei. Indiciu pentru datare sunt torsadele de fir ce le are pe umeri. Acestea fuseseră instituite ca însemn de grad în primul an al existenței oștirii pământene. Deoarece ofițerii români se simțeau ignorați și disprețuiți de egalii lor din armata imperială care nu le arătau respectul cuvenit rangului, au portestat pe lângă Prezidentul Plenipotent al Țării Românești și Moldovei, generalul conte Pavel Dmitrievici Kiseleff. Sensibil la doleanțele românilor și mai ales ale militarilor locali – pentru care avea o reală slăbiciune adesea inspectând trupele moldo-valahe spre a se convinge de progresul ce-l făceau și lăudând pe comandanți[48] – acesta semnează Înalta Poruncă de Zi, nr. 25 din 22 august 1831, prin care tuturor ofițerilor le erau conferiți epoleți după modelul celor rusești, cu franjuri pentru gradele superioare și fără pentru cele inferioare[49]. Pentru cei care îmbrățișaseră cariera armelor, evenimentul era memorabil, astfel că mai mulți ofițeri l-au consemnat în amintirile lor. Polcovnicul Lăcusteanu își amintea: „Anul 1831 August, mari manevre pe câmpiile dimprejurul Bucureștilor. (...) După săvârșirea manevrelor, generalul Chiselev (sic) mulțumind oștirei, au citit oștirei un ucaz împărătesc prin care Rusia recunoștea rangurile militare române, *acordându-le și dreptul de a purta epoleturi și eșarfuri rusești* (căci pînă atunci purtam pe umăr niște cozonaci de fir împletiți și în loc de eșarfuri cordoane de piele cu cataramă, deosebindu-se rangurile prin cusături de fir a cordoanelor și poleitura cataramelor)”[50] (subl. n. A.S.I.). La rândul său, maiorul Dimitrie Pappasoglu consemnează acest moment în cronologia vieții sale ca pe unul de mare importanță al anului 1831, alături de avansare de care beneficiase și de molima ce bântuise țara: „Sositu din Craiova cu marșu forsatu cu totu regimentulu I-iu, pentru străjuirea capitalei București de marea epidemie a Cholerei, și după 4 luni în urma marei inspecțiuni făcută de generalul conte Kisseleff, președintele Principatelor, [Pappasoglu] s-a înălțatu în gradulu de sub-locotenentu (praporgicu) *cându s-a datu în oștirea Română epolette ca la Ruși*, și aceasta în urma încetării terribilii epidemie a Cholerii”[51] (subl. n. A.S.I.). Ioan Cărpenișanu apare în desenul lui Lecca impostat frontal, până la mijloc, într-o poză ce va fi

[48] N. Kretzulescu, *op. cit*., p. 441.

[49] D. Pappasoglu, *Cronica Regimentului de Infanterie nr. II al Oastei Române*, Tipografia Dacia, Bucuresci, 1874, p. 9; Horia Vladimir Șerbănescu, *Uniformele și echipamentul miliției pământene a Țării Românești 1830–1843*, în *Studii și Materiale de Muzeografie și Istorie Militară*, nr. 13/1980, p. 329–330.

[50] *Amintirile Colonelului Lăcusteanu*, p. 61.

[51] *Viața Majorului D. Pappasoglu*, București, [1866], p. 1.

folosită pentru aproape toți ceilalți ofițeri ai proaspăt-înființatei Miliții pe care-i va desena în anul următor. Tânărul imberb, încă un adolescent, stă mândru, țeapăn chiar, ținându-și ceacoul în mâna dreaptă[52]. Chipul diafan, aproape feminin, este foarte delicat modelat de artist în tonalități transparente de gri.



Fig. 37. Gheorghe Lățescu.



Fig. 38. Gheorghe Lățescu, colonel și comandant cavaleriei Moldovei, litografie.

[52] Flaminiu Mîrțu, *op. cit.*, p. 336; Cătălina Macovei (coordonator), *op. cit.*, p. 48, 69, cat. 48.



Fig. 39. Portret de bărbat.

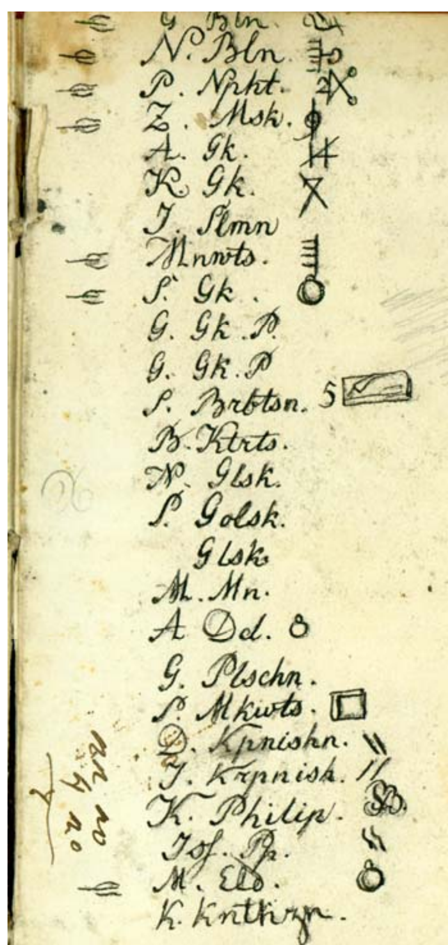


Fig. 40. Lista cu abrevieri de nume.



Fig. 41. Ioan Cărpenișanu.

Prin acest caiet de schițe al lui Constantin Lecca, portretele uitate ale capilor Miliției Pământene își capătă locul cuvenit în panteonul oștirii naționale dând în același timp măsura talentului de desenator și fin psiholog al autorului.

ANEXE

Anexa 1

„S-a dat poruncă Comitetului Miliții pământenești ca toți ofițerii la 15 de Maiu să fie gata să plece peste Olt la posturile sale, din preună și cu toți câți au intrat în slujbă în treapta de Cadeți și unter-ofițiri. *Joi la 12 s-au văzut cea din tâiu uniformă Rumînească care au îmbrăcat-o toți ofițerii*. Ulițele, casele și locurile era încântate de bucurie unde în această zi vestitoare de multă fericire sună tânăra sabie Rumânească. Pasurile cele trufașe [ale] acestor tineri pretutindenea era și sânt urmate de căutările pline de lacrămi și bine cuvântătoare. În această zi vrednică de ținere de minte, tot Statul Major Rumânesc dinpreună cu toată ofițerimea au avut un dejun la un loc; îmbrățișându-se cu urări de mulțumire către Împăratul Protector, pentru fericirea Patriei, binecuvântând pe Prezidentul [General conte Pavel Kiseleff] și pe Instructorii lor, Ex[celența] S[a] Generalul Starov, Colonelul Ment și subt-colonelul Odobescul al căror nume va rămâne neșters în inimile tinerimei" (subl. n. A.S.I.).

„Curierul Rumânesc", nr. 27/15 Iunie 1830, p. 105.

Anexa 2

„Mare mișcare și bucurie au pricinuit în toată capitala noastră uniforma Rumânească și organizația oștirei ce se gătește: tot Rumânul pare că-și vede nația sa renăscându-se din însuși înfruntata moleșire și degenerație în care o adusese intrigile streine; și se strămută de plăcere, sare, se-mbrățișază cu alt frate al său

cu care vorbește, lăcrămează, râde, nu știe se face. La o acest fel de simțitoare scenă m-am aflat martur: Boerii patrioți plini de bucurie îndemnează pe fii lor și-i închină în slujba țării. D. Marele Logofăt I. Văcărescu și cu acest prilej își arătă simtimenturile ce hrănește pentru draga sa Patrie: cu covârșire este strămutarea sa în care toată lumea îl vede înflăcărat și mistuit de un foc sfânt ce numai torța patriotismului îl aprinde în inimile cele nobile și verva sa cea poetică de o dată cu ivirea uniformei rumânești într-o clipă, fără cugetare, dintr-o inimă arzândă, dintr-un condei tremurând, a produs următorul marș în care de o dată se vede și patriotismul său și recunoștința către protectoarea noastră Rusie. Acest fel de beții cerești scot din cele mai ascunse din inimile oamenilor și într-un minut îi arată în adevăr cine sînt. Talentul său poetic se vede în felul poezii, numere cine va în aceste versuri să vază câți R sînt și va cunoaște câtă asemănare au cu sunetul tobei cei învierșunătoare.

I

Slavă strămoșilor vestiți
În cale vă așteaptă,
La rând Rumânilor eșiți
Megeți pe cale dreaptă.
La rând Rumânilor eșiți
Megeți pe cale dreaptă.
Slavă strămoșilor vestiți
În cale vă așteaptă.

II

În sbor vulturul protector
Ca puii săi vă poartă.
Supus la bunu-nvățător
Nu vă temeți de soartă.
La rând Rumânilor eșiți
Megeți pe cale dreaptă.
Slavă strămoșilor vestiți
În cale vă așteaptă.

III

Cum de curând vă înălțați
Europa vă privește,
Și dafinul ce voi luați,
Nu se mai veștejește.
La rând Rumânilor ș c l

IV

Uniți în dragoste aveți
Voi orice biruință
S-ori ce vrăjmaș o să-l vedeți
Pe loc în neființă.
La rând Rumânilor ș c l

V

Nădejdea voastră către cer
Țineți întemeiată
Ș-atunci Rumânii cum nu pier
Tatăl de sus v-arată.
La rând Rumânilor ș c l

VI

Slavă strămoșilor vestiți
În cale vă așteaptă,
La rând Rumânilor eșiți
Megeți pe cale dreaptă.
La rând Rumânilor ș c l”.

Curierul Rumânesc, nr. 28/19 iunie 1830, p. 109.

Anexa 3

„Numele boerilor și ale altora ce au intrat în slujbele Miliției Pământești și ce datorie au a împlini:

D. Alexandru Dimitrie Ghica Mare Spătar, Șeful Miliței Pământești

Statul să Major

D. Ioan Cîmpeanu, adiotant comandant
D. Costan. Filipescul, adiotant comand.
D. Ioan Voinescu 1, adiotant de secsie
D. Ioan Voinescu a 2, adiotant de secsie
D. Nicolaie Golescu, adiot. al D. Spăt.

Miliția

D. Manoil Băleanu comandir de al 2-le polc și comandir de brigadă
D. Costan. Ghica inspector al cavaleriei carele au fost Caimacam de Craiova, este cavaler al Crucei Sf. Ana clasul al 2-le în diamanturi câștigată pentru fapte de bravură însemnate în războiul din urmă
D. I. Solomon comandir de batalion, săvârșind datoria de comandir de al 3-le polc
D. Alexandru Florescu comandir de roată (...)

Curierul Rumânesc, nr. 55/ 20 iulie 1830, p. 234.

Anexa 4

„Căpiteniile Oastei Rumânești în Țara Rumânească cea mică

D. Cavaleriul I. Solomon, Colonel la a 3-a birgadă din Țara Rumânească cea mică poruncitoriu.
I. Ciupacea Căpitan și Adiotant la brigada a 3-a.
Sărdariul Haralampie, Polcovoi-comandir la 1-iul batalion.
Palcovnicul Niculae Vărbiceanul polcovoi-comandir la al 2-lea batalion în care s-au aflat și până acum.
Hristache Tel ce au fost căpitan acum polcovoi-comandir la al 3-lea batalion.
Polcovnicul Tudor ce au fost comandir de batalion, acum este polcovoi-comandir la al 4-lea batalion.
Șătrarul I. Răioșanul ce au fost comandir la al 4-lea batalion, acum este polcovoi comandir la al 5-lea batalion.
Polcovnicul Ienache Cacalițeanul ce au fost comandir la al 5-lea acum este polcovoi-comandir la al 6-lea batalion.
Mihail Boboc, căpitan.
I.Ceaușescul, căpitan.
Niculae Păianu, căpitan.
Manolache Pleșoianu, căpitan
Ioniță Pleșoianu, parușcic.
Matache Portărescu, căpitan.
Ioniță Lăcusteanu, praporcic.
Ioniță Brătianul, praporcic.
Iată un mic cuvânt ce au zis înaintea D. Generalului Starof tinerii ce au vrut să intre în slujba armelor Rumânești [:]

„Domnule Generale!

Deși ne înfățoșăm înaintea Ex[celenței] T[ale] ca Ahil la Licomid în Schira, Ulis însă lesne poate cunoaște de se aflâ întru noi bărbăția acelui erou. Inimile noastre pătrunse de o vie simțire la sunetul cel viteaz al armelor, de bună voe ne îndemnăm a cinsti neamul și patria cinstindu-ne cu îmbrățoșarea lor. De această cinste ne vom sili a fi vrednici avându o tot da una înaintea noastră ca cea din tâi țintă a cugetărilor noastre. Fie slavă prea puternicului și ne biruitului Împărat Nicolai Pavlovici, care ne dăruește drepturi și ne arată drumul mântuirei noastre! Iar ostenelile Ex[celenței] T[ale] spre organisarea noastră, vor întipări numele Ex[celenței] T[ale], Domnule Generale, în aducerea aminte a tuturor tinerilor pe carii sunetul armelor îi va înfiora de o trufie ridicându-și mândrul lor cap sup steagurile naționale".

Curierul Rumânesc, nr. 12/24 aprilie 1830, p. 45.

Anexa 5

„Prezidentul la Obșteasca Adunare a Dianului Valahiei, D. Comandir de căpetenie, au binevoit a-mi trimite spre săvârșire proectul întărit de stăpânire pentru formarea în Valahia a 6 batalioane pedestrime și 6 scadroane călărime a străjei pământești pentru ținerea carantinelor pe Dunăre și pentru cele dinlăuntru politicești trebuințe, orânduind pe d. marele spătar căpitan al acestei oștiri.

Formarea și regularea acestia se dă asupra osăbitului comitet sup prezidenția D. General Maior Starof, ale căruia mădulare se orânduesc:

1. D. Marele Spătar
2. Polcovnicul de General Stab Met
3. Stab ofițerul din numărul celor orânduiți pentru deprinderea acestei oștiri din *polcurile 17* a diviziei de pedestrime (subl. n. A.S. I.)
4. Dejurnie stab-ofițerul ales de D. Spătar după întăritul stab (...)".

Curierul Rumânesc, nr. 10/17 aprilie 1830, p. 7.



Fig. 42. Biserica mănăstirii Curtea de Ageș.

ÎN JURUL GENEALOGIEI LUI BARBU BREZIANU (II)

de MIHAI SORIN RĂDULESCU

Résumé

L'article présente l'ascendance du feu historien de l'art et poète Barbu Brezianu (1909–2008), petit-fils du commandant Eftimie Ulescu, participant à la Guerre d'Indépendance de 1877–1878, et arrière-petit-fils du colonel Istrate Sămeşescu, ministre de la Guerre en 1862. Par les femmes, Barbu Brezianu descendait des familles Hinna, Ulescu, Grădişteanu (du district de Buzău, une autre famille que celle originaire du village de Grădiştea, au sud de Bucarest) et Bosianu. Ses ancêtres étaient pour la plupart des Roumains, mais il y avait également des Grecs dans son ascendance.

La filiation de la famille Brezianu remonte au « polcovnic » (colonel) Constantin Brezianu, de Fefelei (aujourd'hui englobé dans la ville de Mizil, dans le district de Prahova). Son fils, Mareş Brezianu, a eu à son tour comme fils Vasile Mareş Brezianu, grand-père du côté paternel de l'historien de l'art Barbu Brezianu. Une autre branche intéressante de la famille Brezianu descendait du «pitar» Iancu Brezianu, un autre fils de Mareş Brezianu.

Sa première épouse, Adina Assan, était la fille de Basil G. Assan, l'un des héritiers du moulin à vapeurs Assan de Bucarest, voyageur autour du monde et publiciste. Sa seconde épouse, Irina Fortunescu, était la nièce du professeur C. D. Fortunescu, l'un des fondateurs de la prestigieuse revue « Arhivele Olteniei ».

Key Words**:** Brezianu, Ulescu, Sămeşescu, Hinna, Bosianu, Assan, genealogy, family, art historian, Brâncuşi.

După cum am văzut mai sus, bunicul patern al lui Barbu Brezianu mai avusese aşadar doi fraţi, Iancu († 1898)[1], pitar la 1839, căsătorit cu Eufrosina Macedonski şi Gheorghe (Ghiţă) († 1894), căsătorit cu Maria, al cărei nume de familie nu îl cunosc. Iancu, personaj evident diferit de vestitul actor Iancu Brezeanu, a avut trei copii: Leonida († 1879), Alexandrina, căsătorită mai întâi cu Grigore Paciurea şi apoi cu colonelul Gheorghe Gherghel, neavând copii şi Nicolae (17.III.1852 – 1911). După moartea lui Leonida Brezianu, soţia sa Maria născută Caramzulea s-a recăsătorit cu fratele său, Nicolae, care a adoptat pe cele două fete, Ecaterina şi Constanţa. Ecaterina, devenită compozitoare, a fost soţia lui George C. Mumuianu, neavând copii. Sora ei Constanţa a fost căsătorită cu omul politic conservator Nicolae Mareş (1875–1953), descendent pe linie maternă din familia boierească Arion, ministru al Agriculturii şi Domeniilor în toamna anului 1940. Fiind prieten cu Ion Antonescu, prin el s-au cunoscut Mareşalul şi Corneliu Zelea Codreanu. A murit în închisoarea comunistă de la Sighet[2]. A avut un fiu, Dinu[3], diplomat şi poet, şi o fiică, Colette, căsătorită de trei ori: prima oară cu diplomatul Grigore Bilciurescu – cu care a avut un fiu, Nicolae, violonist, fost director al Liceului de Muzică „George Enescu" din Bucureşti –, a doua oară cu diplomatul Noti Constantinide[4] şi după moartea acestuia, cu chirurgul Corneliu Axentie, descendent din familia revoluţionarului ardelean Ioan Axente Sever.

George C. Mumuianu a fost el însuşi un personaj interesant: s-a aflat în relaţii de prietenie cu Victor Antonescu şi cu fratele diplomatului Anton Bibescu, Emanuel Bibescu, de la care a rămas mărturie şi o

[1] Vezi Hotărnicia imprimată a moşiei Fefelei, din 10 iunie 1883.

[2] Nicoleta Mareş – Axentie, *Tatăl meu, Nicolae Mareş şi noi, familia...*, în *Memoria*, nr. 14, iulie 1995, p. 84–87. Impreună cu Romeo Drăghici, Colette Axentie a organizat cu pasiune Muzeul George Enescu, aflat în Palatul Cantacuzino din Bucureşti.

[3] Dinu Mareş a studiat în Anglia, la Winchester. A intrat în diplomaţia românească ocupând posturi la legaţiile de la Bratislava şi de la Viena. A murit într-un accident de maşină în Austria.

Vezi Mihai Sorin Rădulescu, *Genealogii*, Bucureşti, 1999, p. 158–162.

[4] Despre el, vezi Noti Constantinide, *Valiza diplomatică 1890–1940*, ediţie îngrijită de Florica Vrânceanu, introducere de Dumitru Preda, Bucureşti, 2002.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 5 (49), p. 151–165, Bucureşti, 2015

epistolă[5]. Personaj enigmatic şi proustian, se ştie că Emanuel Bibescu a inspirat o iubire de tinereţe Marthei Lahovary, devenită prin căsătorie Bibescu. Fiind în fotoliul de prefect de Constanţa, George Mumuianu îşi alcătuia testamentul la 5 ianuarie 1915, lăsând legatară universală pe soţia sa Ecaterina şi executor testamentar pe prietenul său Jean Mihail de la Craiova[6]. O proprietate a sa – de 16 ha – se afla în comuna Boldeşti din judeţul Prahova[7].

Gheorghe Brezianu, celălalt frate al lui Vasile Brezianu, a avut, la rândul său, următorii copii: Leonida, Alexandru[8], Ion, Vasile şi Iulia, căsătorită în 1884 cu Ştefan Hristodorescu[9]. Poate că acest al doilea Vasile Brezianu este acelaşi cu viticultorul pionier, despre care putem citi într-o istorie a ştiinţei româneşti: „1864 – 1917. Vasile Brezeanu, agronom – viticultor. A iniţiat în perioada postfiloxerică, primele experimentări în viticultură. A elaborat primul tratat românesc de viticultură (1894). Printre altele, a mai scris *Noţiuni de economia viţelor* (1906), *Tratat pentru prepararea vinurilor şi fabricarea derivatelor viei* (1907)”[10].

Potrivit actului său de naştere, Leonida – al doilea cu acest prenume din familie – s-a născut la 27 martie 1872, în casa părinţilor săi de la Fefelei[11], astăzi un cartier al oraşului Mizil. De notat că modelul lui I. L. Caragiale pentru conu' Leonida a fost, după cum au stabilit-o istoricii literari, un alt mizilean, Leonida Condeescu, a cărui soră a fost căsătorită cu căpitanul Matei Eminescu, fratele lui Mihai Eminescu[12].

---

[5] Serviciul Municipiului Bucureşti al Arhivelor Naţionale (mai departe SMBAN), fondul *Mareş – Brezianu – Constantinide*, dos. nr. 195/[1900]:

« Mon cher Monsieur Mumuianu,

Je viens vous remercier de la gentille lettre que vous m'avez écrite à Paris avant votre départ; merci aussi de m'avoir envoyé votre photographie; j'ai été très sensible à ce bon souvenir et je la garderai avec d'autant plus de plaisir qu'elle est vraiment très ressemblante.

J'ai bien regretté de ne pouvoir vous faire mes adieux à Paris mais j'espère bien vous retrouver en Roumanie où nous comptons arriver, Constantin [foarte probabil Brancovan = Brâncoveanu, fratele contesei poete Anna de Noailles] et moi, en novembre. En attendant, au revoir, mon cher Monsieur Mumuianu, je vous serre bien affectueusement la main.

E. Bibesco »

[6] *Ibidem*, dos. nr. 192/1915, dactilogramă:

«Prefectura judeţului Constanţa

Cabinetul prefectului — copie conf. cu orig.

Ecaterina G. Mumuianu

TESTAMENT

Las legatară universală pe orice avere s-ar găsi la moartea mea ca aparţinându-mi pe prea iubita mea soţie Ecaterina G. Mumuianu.

Ţin să se ţie însă că din ceea ce se va găsi ca avere pe numele meu, jumătate e proprietatea sa deoarece toate economiile sale ce mi le-a încredinţat să i le fructific, iar cu ceea ce i-am fructificat am cumpărat cu învoirea sa mai multe imobile.

Executor testamentar las pe prietenul meu Ion C.Michail pe care îl rog a primi această însărcinare pentru calităţile sale de bun administrator şi de cinste, rugându-l a da tot concursul iubitei mele soţii să realizeze averea mea în schimbul unui suvenir ce i se va da.

Făcut azi 5 (cinci) ianuarie 1915 la Constanţa

(ss) Gh. Mumuianu”

[7] *Ibidem*, dos. nr. 1/1920: era vorba de vie şi poieni, proprietatea Mumuianu, din Seciu, com.Boldeşti, jud.Prahova. Ridicarea a fost făcută în aprilie 1920. Suprafaţa totală era de 16 ha 8584. Se învecina cu proprietatea Elizei Bilciurescu născută Bagdat, al cărei fiu, diplomatul Grigore Bilciurescu, avea să fie primul soţ al Colettei Mareş, nepoată de soră a Ecaterinei Mumuianu născută Brezianu.

[8] *Ibidem*, dos. nr. 57/1864, Extras Registrul actelor stării civile al com. Fefelei pe anul 1864, pe atunci în judeţul Buzău, nr.16; data naşterii: 1864 august 13; sex: bărbat; oraşul sau comuna unde s-a născut pruncul: Fefelei; Numele părinţilor: Ghiţă Brezeanu [scris cu diftongul „ea”] şi Maria; Data botezului: 1864 aug. 30; numele care i s-a dat din botez: *Alexandru* [subl. mea]; numele naşului: Ioan Brezeanu; Subscrierile preotului, naşului şi părinţilor: preotu Neculae, D. Ion Brezeanu, D. Ghiţă Brezeanu şi Maria. Pentru conformitate, Ştefan Ştefănescu.

[9] La căsătoria dintre Iulia Brezeanu şi Ştefan Hristodorescu a fost alcătuit un act dotal, datând din 24 august 1884, păstrat la SMBAN, fondul *Mareş – Brezianu – Constantinide*, dos. nr. 41/1884. Potrivit acestuia, mireasa primea de la tatăl său, Gheorghe Brezeanu, 25 000 lei în numerar şi 3 000 lei în numerar pentru trusou.

[10] Ştefan Bălan, Nicolae Şt.Mihăilescu, *Istoria ştiinţei şi tehnicii în România. Date cronologice*, Bucureşti, Editura Academiei, 1985, p. 162.

[11] SMBAN, fondul *Mareş – Brezianu – Constantinide*, dos. nr. 67/1872, f. 1: „Ecstract din registrul actelor stării civile de născuţi pe anul 1872 al Primăriei Urbei Mizil, nr. 52, din 1872, 27 martie” – Act de naştere al lui Leonida, născut la 17 martie, la ora 6 dimineaţa, la casa părinţilor săi din cătunul Fefelei, oraşul Mizil, fiu al dlui Gheorghe Brezeanu, de ani 45, proprietar şi al dnei Maria Brezeanu, de ani 30. Martori: Anghel Stoenescu, de ani 38, funcţionar, amic, domiciliat la Mizil; Petrache Rădulescu, de ani 27, funcţionar, amic, domiciliat la Mizil. A consemnat Stratan Rădulescu, ofiţer al Stării Civile al comunei urbane Mizil.

[12] Augustin Z. N. Pop, *Noi contribuţii documentare la biografia lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, Editura Academiei, 1969, arborele genealogic al familiei Iuraşcu.

Pare puțin probabil să nu fi fost nicio legătură între aceşti trei Leonida de la Mizil. Genealogia Brezenilor ar avea cu certitudine o tangență, fie şi indirectă, cu celebra piesă a lui Caragiale. De reamintit şi faptul că primul interpret al Cetățeanului turmentat din *O scrisoare pierdută* a marelui dramaturg a fost actorul Iancu Brezeanu, şi el un vlăstar al acestui arbore genealogic.



Fig. 1. Pitarul Dimitrie (Matache) Caramzulea, tatăl Mariei Brezianu, născută Caramzulea, miniatură, col. Mihai Sorin Rădulescu.

La 24 septembrie 1896, frații căpitan Ion Brezeanu, căpitan Vasile Brezeanu şi Alexandru Brezeanu, întâiul domiciliat la Buzău, ceilalți doi la Focşani, vindeau lui A. N. Georgescu, proprietar, domiciliat în comuna Ceptura din județul Prahova, moşia Găgenii de Jos, situată în plasa Tohani, județul Buzău, rămasă moştenire de la defunctul lor părinte G.Brezeanu. Prețul vânzării era de 116 423 lei[13]. Alexandru Georgescu era foarte probabil cel de-al doilea soț al Alexandrinei Brezianu, soră cu Barbu V. Brezianu, tatăl istoricului de artă, cea care fusese prima oară soția ofițerului Romulus Stareşin.

De notat că patronimicul a fost scris deosebit în ramuri şi epoci diferite. Generațiile mai noi l-au scris cu „ia”, atât în ramura lui Vasile Mareş Brezianu cât şi în cea a pitarului Iancu Brezianu. Totuşi acesta din urmă apare în Hotărnicia imprimată a moşiei Fefelei, cu diftongul „ea”. De asemenea, în izvoare mai vechi cum ar fi Catagrafia boierilor Țării Româneşti de la 1829, numele este scris tot cu diftongul „ea”. În generația părinților istoricului de artă Barbu Brezianu s-a simțit nevoia de individualizare în raport cu purtătorii aceluiaşi nume care nu făceau însă parte din această familie. Pe de altă parte, transcrierea literei „Ѣ” din alfabetul chirilic se poate face şi cu diftongul „ia” şi cu „ea”.

---

[13] SMBAN, fondul fam. *Mareş – Brezianu – Constantinide*, dos. nr. 23/1896, f. 1 (numele sunt scrise cu diftongul „ea”). Moşia se învecina la est cu moşia Covuiasca, proprietate a lui G.Simionescu, la sud cu moşia Găgenii de Jos, proprietatea lui Vasile Brezianu şi la miazănoapte cu moşia Găgenii de Jos, proprietatea lui N. I. Brezianu. Era vorba, aşadar, de succesorii lui Mareş Brezianu din prima jumătate a secolului al XIX-lea, din care partea lui Nicolae Brezianu avea să treacă prin vânzare la familia Nicolae Mareş. Partea lui Vasile Brezianu va fi şi ea vândută, astfel că moşia Găgenii de Jos va ieşi din proprietatea familiei Brezianu.

O altă digresiune utilă poate privi familia boierească Mareş din judeţul Saac, consemnată şi ea în Catagrafia din 1829 şi înrudită cu Brezenii: la acest judeţ, în categoria feciorilor de boieri (adăugiri din Catagrafia de la 1 noiembrie 1831) este trecut „Nae Mareş, al şetrarului Mareş, şade în Vadu Săpat, venit 1 200 lei”[14]. Moşia aceasta[15], situată tot la răsărit de Ploieşti, a trecut ca zestre la urmaşii Lămotescu şi apoi Nasta, la instaurarea comunismului acolo având proprietate funciară mare surorile Sonia şi Anne-Marie Nasta, descendente pe linie feminină ale amintitului şetrar Mareş. Urmaşii pe linie masculină ai Mareşilor de la începutul veacului XIX aveau moşie la Găgeni, tot lângă Ploieşti, şi la Făurei. Aceasta pentru că la 20 august 1904, Nicolae I.Brezianu vindea inginerului Nicolae Mareş moşia Găgenii de Jos din plasa Tohani, pe atunci în judeţul Buzău, în întindere de cca 533 pogoane. Preţul vânzării era de 150 000 lei[16].



Fig. 2. Conacul de la Grădiştea (jud.Prahova, fost Buzău),
Barbu Brezianu şi fiii săi Andrei şi Dominic, col. Mihai Sorin Rădulescu.

[14] *Catagrafie oficială de toţi boerii Ţării Româneşti la 1829*, publicată de Ioan C. Filitti, Bucureşti, Institutul de Arte Grafice Carol Göbl, 1929, p. 41.

[15] Ion R. Dedu, *Aşezări prahovene. Repere istorice*, Ploieşti, 2007, p. 217–218, p. 273.

[16] SMBAN, fondul fam. *Mareş – Brezianu – Constantinide*, dos. nr. 30/1904. Domiciliul lui Nicolae I. Brezianu era în Bucureşti, str. Columb 10 (azi str. A. D. Xenopol), iar cel al lui Nicolae C. Mareş, str.Brezoianu 43 (azi, intrarea Şipotul Fântânilor).



Fig. 3. Conacul de la Grădiştea, foto Andrei Brezianu, col. Mihai Sorin Rădulescu.

Acest excurs despre familia Mareş îşi are aici locul pentru că pe lângă alianţa matrimonială Mareş – Brezianu de la începutul secolului al XX-lea, pare să fi existat şi o legătură de sânge mai veche. Pentru aceasta pledează prenumele străbunicului pe linie paternă al istoricului de artă Barbu Brezianu care se numea „Mareş”, după cum am văzut mai sus şi avea moşie la Fefelei, unde se întâlneşte în prima jumătate a veacului al XIX-lea ca proprietar şi Nicolae Mareş[17]. Acesta era fără îndoială feciorul de boier „Nae” Mareş de la 1829–1831, fiul şetrarului Mareş. Pare că în acea generaţie, prenumele „Mareş” – întâlnit adesea în evul mediu românesc, cel mai marcant purtător al său fiind marele ban Mareş Băjescu din secolul al XVII-lea – a devenit nume de familie. De ce avea Mareş Brezeanu de la Fefelei acest prenume? Nu am deocamdată o dovadă a înrudirii sale cu şetrarul Mareş de la Vadu Săpat şi cu urmaşii săi, dar ea este de bănuit, deşi poate să fi fost o legătură de năşie între ei sau nu ar fi de exclus totuşi nici o coincidenţă. De asemenea, un alt indiciu al înrudirii îl constituie faptul că unul dintre fiii lui Nae Mareş se numea tot Vasile, ca şi pe bunicul patern al lui Barbu Brezianu.

Biserica de la Vadu Săpat a fost ctitorită de familia Mareş la sfârşitul veacului XVIII şi la începutul celui următor. Faptul este consemnat în pisanie: „Această sfântă biserică ce prăznuieşte hramul Buna Vestire a Născătoarei de Dumnezeu a fost zidită de răposatul Stolnic Mareş şi întâmplându-se un cutremur la leatul 1802 s-a dărâmat şi s-a zidit de al doilea cu toată podoaba dumnezeiască de către Joiţa soţia răposatului şi a fiului său Ioniţă la care au ajutat-o şi creştinii”[18]. Răposatul ctitor dăruise bisericii patru pogoane de vie şi o livadă.

Pentru reconstituirea filiaţiei Mareşilor care aveau proprietate la Fefelei, hotărnicia imprimată se dovedeşte relevantă şi o putem corobora cu alte mărturii, precum pisania de mai sus. Moştenitorii răposatului N. Mareş erau la 1883 Alexandrina, soţia decedatului Ioan N. Mareş, Vasile N. Mareş, domnişoara Efrusina N.Mareş şi Maria Nicolae Mareş, tutoarea fiului dumneaiei.

---

[17] Vezi Hotărnicia imprimată a moşiei Fefelei din 10 iunie 1883. Acesta era probabil aceeaşi persoană cu Nicolae Mareş din Bucov care se judeca, la 3 decembrie 1845, pentru un loc de vie, cu slugereasa Bica Nenişor, potrivit Serviciului Judeţean al Arhivelor Naţionale Prahova (mai departe SJAN Prahova), fondul *Tribunalul jud.Prahova Secţia I*, dos. nr. 592/1845.

[18] Site-ul *protoieria urlati.ro*: parohia Mărăşeasca, biserica Bunavestire din Vadu Săpat, jud. Prahova.



Fig. 4. Casa Patrulius, Bucureşti, strada Dionisie Lupu nr. 43,
colț cu strada Pictor Arthur Verona, decembrie 2012, foto: Mihai Sorin Rădulescu.

Mai mulți membri ai acestei familii au primit ranguri boiereşti în perioada regulamentară: Constantin Mareş a fost făcut praporgic la 7 aprilie 1857[19]; Dimitrie Mareş a primit cinul de conțepist la 30 august 1837[20] şi apoi pe cel de pitar la 4 septembrie 1842[21]; Grigore Mareş a fost făcut pitar la 10 decembrie 1851 şi a murit la 31 decembrie 1852[22]; Manolache Mareş a primit rangul de pitar la 1 ianuarie 1838 şi a încetat din viață la 31 decembrie acelaşi an[23]; Mihalache Mareş a fost făcut serdar la 6 decembrie 1837 şi a murit la 11 iulie 1839[24]; Vasilache Mareş a primit rangul de pitar la 10 mai 1848[25]. Aşadar, o familie cu mulți dregători, rămasă însă într-un oarecare anonimat.

Tot la Vadu Săpat avea proprietate şi un membru al familiei Tocilescu cu care clanul Brezianu – Mareş era înrudit[26]. Astfel, la 24 noiembrie 1886 averea rămasă de la Iancu G. Tocilescu *din Vadu Săpat* [subl.mea] era vândută pentru despăgubirea statului de suma de 1 328,24 lei[27].

La Mizil mai există şi astăzi conacul unuia dintre membrii bogați ai familiei Mareş, Plutarh Mareş, a cărui ramură s-a continuat pe linie feminină, cu numele Athanasovici şi apoi Budişteanu, din vechea familie boierească a Budiştenilor. Mareşii primiseră în societatea aristocratică bucureşteană din perioada interbelică porecla nu prea măgulitoare de „baroni de Fefelei", fireşte „baroni" nu în sensul folosit în zilele noastre ci în accepțiunea nobiliară originară a termenului. Poate că aceasta se datora cunoştințelor arhondologice lacunare şi snobismului unora dintre contemporani.

Pe linie maternă, istoricul de artă Barbu Brezianu descindea din familiile Ulescu (scris uneori şi cu dublu „l"), Sămeşescu şi Bozianu. Bunicul său matern, Eftimie Ulescu (1840–1883) – ofițer ajuns la gradul de locotenent-colonel – a participat ca maior la Războiul de Independență, fiind autorul unor fapte de arme

19 Paul Cernovodeanu şi Irina Gavrilă, *Arhondologiile Țării Româneşti de la 1837*, Brăila, Muzeul Brăilei, 2002, p. 119.
20 *Ibidem, loc. cit*.
21 *Ibidem*. Casa sa mai există şi astăzi pe str. Mihai Eminescu din Bucureşti, în apropiere de intersecția cu str. Polonă.
22 *Ibidem, loc. cit*.
23 *Ibidem, loc. cit*.
24 *Ibidem, loc. cit*.
25 *Ibidem, loc. cit*.
26 Mihai Sorin Rădulescu, *Grigore Tocilescu – ascendenții şi familia*, în „Istros", XX, Brăila, 2014, p. 813–814.
27 SJAN Prahova, fondul *Tribunalul jud. Prahova secția I*, dos. nr. 53 (2811)/1886.

strălucite la Smârdan[28]. Uleşti este un sat în judeţul Ialomiţa, de la care foarte probabil provenea numele său de familie. Potrivit unor informaţii aflate pe *site*-ul Internet *enciclopediaromaniei.ro*: Eftimie Ulescu era fiul lui Alexandru Ulescu şi al Joiţei.



Fig. 5. Casa Bosianu, Bucureşti, Parcul Carol, ianuarie 2004,
azi Biblioteca Institutului de Astronomie al Academiei Române, foto: Mihai Sorin Rădulescu.

Eftimie Ulescu a avut din căsătoria cu soţia sa Smaranda născută Sămeşescu, trei fiice: Cecilia, căsătorită mai întâi cu Constantin Barozzi şi a doua oară cu ofiţerul Alexandru Şerbănescu; Ioana († 1958), căsătorită cu Barbu V.Brezianu, consilier la Curtea de Casaţie; şi Atena (zisă Tinela) († aprox. 1969), devenită soţia ziaristului Petre Ciorăneanu[29]. Acesta din urmă a fost o personalitate interesantă care ar merita o reconstituire biografică[30]: director al ziarului „La Politique", apărut în anii Primului Război Mondial, prefect al Poliţiei Capitalei sub ocupaţia germană şi prefect de Prahova, a devenit spre sfârşitul anilor '20 directorul ziarului „Dreptatea", pe vremea când Partidul Naţional-Ţărănesc era la guvern. De asemenea, a tradus din Oscar Wilde în limba română.

Surorile Ulescu locuiau în strada Progresului[31], într-o casă cumpărată de la familia Aslan şi deţineau proprietate funciară la Grădiştea, fostă în judeţul Buzău, astăzi în judeţul Prahova[32]. Acolo exista un conac cu acareturi şi parc, astăzi o ruină dezolantă. Exproprierile rurale din 1945 şi 1949 au lăsat pe drumuri familia lui Barbu Brezianu – pe mama acestuia, Ioana, în primul rând –, el fiind la Canal.

Genealogia mai veche vine pe linia soţiei lui Eftimie Ulescu, Smaranda Sămeşescu[33], al cărei nume de familie vine de la mica dregătorie de sameş = casier. Era una dintre fetele maiorului Istrate Sămeşescu şi ale

[28] *Scrisori din Războiul Independenţei: Maior Eftimie Ulescu, 1877–1878*, ediţie îngrijită şi studiu introductiv de Andrei Brezianu, Bucureşti, 1977. Colonel dr. Florian Tucă, Mircea Cociu, dr. F. Chirea, *Bărbaţi ai datoriei 1877–1878. Mic dicţionar*, Bucureşti, 1979, p. 266–267.

[29] *Un trunchi de neam din vechiul Bucureşti – de vorbă cu scriitorul Andrei Brezianu*, interviu de Mihai Sorin Rădulescu şi Dan Falcan, în *Bucureşti. Materiale de Istorie şi Muzeografie*, vol. XXI, 2007, p. 380–382.

[30] Un episod legat de el este prezentat în articolul lui Mihai Sorin Rădulescu, *Furtul moaştelor Sf. Dumitru Basarabov*, în „Historia", anul VIII, nr. 84, Bucureşti, decembrie 2008 (titlul a fost dat de redacţia revistei).

[31] Astăzi strada Ionel Perlea, între Bulevardul Schitu Măgureanu şi Calea Plevnei.

[32] Interviul cu Andrei Brezianu amintit mai sus, în nota 11, p. 382.

[33] Numele apare şi sub forma „Semeşescu" şi „Sameşescu". Ca şi în cazul numelui „Lămotescu", care este scris deseori sub forma „Lamotescu", este vorba probabil şi aici de o influenţă a limbii franceze care nu cunoaşte vocala „ă", în epocă considerată cam vulgară.

soției sale Athina Grădişteanu. Istrate Sămeşescu a ocupat într-un scurt interval de timp cele mai înalte funcții în oştirea română modernă: în primăvara anului 1860 a fost şeful Statului Major General – al doilea în această funcție, de la înființarea lui –, iar în 1861, vreme de câteva luni, a ocupat fotoliul Ministrului de Război.



Fig. 6. Şcoala C. Bosianu, Bucureşti, Calea Dudeşti colț cu Şoseaua Mihai Bravu, ianuarie 2004, foto: Mihai Sorin Rădulescu.

De la regretatul scriitor Andrei Brezianu am un dosar cu arbori şi fişe legate de familia Cătuneanu în care există şi un arbore genealogic al familiei Sămeşescu, scris de mână cu creionul de către genealogistul Alexandru V. Perietzianu-Buzău (1911–1995). Sunt consemnate alte date interesante, pe care le ştia de la Ion I. Cătuneanu, ornitologul, scoborâtor al familiei Sămeşescu. Tatăl lui Istrate Sămeşescu a fost sameşul Enache Grigorescu, căsătorit cu Casandra Manolescu. Din căsătoria lor s-au născut următorii copii care au purtat numele de Sămeşescu: Marghioala – căsătorită cu Andrei Dănescu (cu urmaşi) –, Ana – devenită soția pitarului Toma Brătăşanu – şi Sița – căsătorită Alexandrescu[34]. O soră a lui Enache Grigorescu a fost căsătorită cu Nae Candiano, având urmaşi. De asemenea, o altă soră Grigorescu, Anica, a fost căsătorită Stătescu. Unul dintre fiii lor a fost cunoscutul om politic liberal Eugen Stătescu, ministru de Justiție, de Interne şi al Afacerilor Străine.

Smaranda Sămeşescu, amintită mai sus, era soră cu medicul Ion Sămeşescu (1865 – 1944), adoptat Cătuneanu, cu Elisa, căsătorită cu Gheorghe Iuraşcu, cu Caterina, căsătorită cu Daniel Patrulius şi cu Constanța, devenită soția lui Grigore Lehliu[35]. Ion Sămeşescu – Cătuneanu s-a căsătorit cu Maria Vulturescu (1870 – 1957), dintr-un neam de boieri din județul Olt înrudit poate cu Rudenii[36], având un fiu, Ion, ornitolog cu lucrări în domeniu, proprietarul unei vii mari la Tohani, între Ploieşti şi Buzău. Ion I.Cătuneanu a fost căsătorit cu Adina Brătianu, nepoată de fiu a paşoptistului Dumitru Brătianu, succesorul fratelui său Ion C. Brătianu la conducerea Partidului Național-Liberal. Nu au avut copii. Cândva i-am vizitat în apartamentul lor din strada Mendeleev, un apartament foarte pitoresc, plin cu păsări împăiate.

[34] In descendența lor se află Alexandru Mircea Eliad, stabilit în Germania, a cărui familie a stăpânit casa Eliad de pe strada Mircea Vodă, monument istoric cunoscut.

[35] Despre familia Lehliu, vezi Octav-George Lecca, *Familii boereşti române. Istoric şi genealogie*, Bucureşti, 1899, p. 319.

[36] Mihai Sorin Rădulescu, *În căutarea unor istorii uitate. Familii româneşti şi peripluri apusene*, Bucureşti, 2011, cap. *Vultureştii*, p. 101–107.



Fig. 7. Moara Assan, Bucureşti, mai 2005, foto: Mihai Sorin Rădulescu.

O altă soră, Elisa, a avut din căsătoria sa cu Gheorghe Iuraşcu[37], o fiică, Ecaterina (zisă Tuşcheta), căsătorită cu Mihai (zis Pic) Pherekyde, fiul lui Scarlat Pherekyde, prim-preşedinte al Curţii de Casaţie. Caterina Sămeşescu şi Daniel Patrulius, a căror casă mai există şi astăzi – informaţia mi-a dat-o chiar regretatul Barbu Brezianu – pe strada Dionisie Lupu, colţ cu strada Arthur Verona, au avut trei băieţi şi o fată: Radu, Dan, Florica – căsătorită prima oară Georoceanu şi a doua oară cu Bazil G.Assan, viitorul socru postum al lui Barbu Brezianu – şi Mircea. In descendenţa Patrulius întâlnim doi intelectuali distinşi, i-am numit pe arhitectul Radu Patrulius şi geologul Dan Patrulius, fraţi, fii ai mai sus-amintitului Radu Patrulius şi ai soţiei sale născute Ghermani.

O soră a lui Istrate Sămeşescu, Ana, a fost căsătorită cu pitarul Toma Brătăşanu, din cunoscuta familie boierească din fostul judeţ Romanaţi[38], având doi fii: Ion, senator, căsătorit cu Zoe Teohari – sora lui Ahil Teohari, tatăl doctorului Anibal Teohari – având trei fii: Toma, ofiţer, Constantin şi Ion; celălalt fiu al lui Toma Brătăşanu şi al Anei Sămeşescu a fost Barbu Brătăşanu care la rândul său a avut un fiu pe nume Traian[39]. Este vorba de o altă ramură a Brătăşenilor faţă de cea a omului politic Pavlică Brătăşanu şi de cea din care scobora, pe linie feminină, poetul Adrian Maniu.

Cu Athina, soţia lui Istrate Sămeşescu, urcăm mai sus în ascendenţa feminină a lui Barbu Brezianu. Interesant de observat că în familia sa au existat trei purtătoare ale acestui prenume evocator: Athina Sămeşescu născută Grădişteanu, nepoata ei de fiică Athina Ciorăneanu născută Ulescu şi Atena Assan născută Ionescu, soţia (divorţată ulterior) a lui Bazil G. Assan. Athina Sămeşescu era fiica lui Niţu Grădişteanu şi a soţiei sale Caterina Manolescu, fiica medelnicerului Manole ot Bolintin. Din această familie Manolescu provenea Gabriel Manolescu, soţul unei surori a filologului Alexandru Rosetti[40].

Mama lui Niţu, Măriuţa Bozianu, a fost căsătorită mai întâi Grădişteanu şi a doua oară Crăciunescu. Această familie Crăciunescu din fostul judeţ Saac (Săcuieni) este consemnată în Catagrafia de la 1829 cu câţiva membri ai săi: „*Enuţă Crăciunescu*, n. Crăciuneşti, 37 ani, medelnicer, al lui Ene biv căpitan, şade la Fântânele, are 6 sforicele de moşie, 20 pogoane vie, 20 vite cu coarne şi cai, 200 oi, 80 stupi, 1000 pruni,

[37] Asupra genealogiei acestuia, vezi Augustin Z. N. Pop, *op.cit.*, p. 43–47.

[38] Despre această familie, vezi Mihai Sorin Rădulescu, *op. cit.*, cap. „O familie boierească din judeţul Romanaţi, în vâltoarea secolelor – Brătăşenii”, p. 47–54.

[39] Octav George Lecca, *Genealogia a 100 de case din Ţara Românească şi Moldova*, Bucureşti, 1911, planşa nr. 87.

[40] Mihai Sorin Rădulescu, *În căutarea unor istorii uitate. Familii româneşti şi peripluri apusene*, p. 106.

2 țigani”[41]. Potrivit enciclopediei virtuale Wikipedia, comuna Fântânele[42] cuprindea la sfârşitul secolulului al XIX-lea două cătune: Mazili, cu o biserică ctitorită de Enuță Crăciunescu şi de soția sa Ecaterina, în 1802; Ungureni, cu o biserică ctitorită de frații Bozieni în 1786. Pe de altă parte, potrivit unui alt *site*, biserica „Adormirea Maicii Domnului” din Fântânele – Ungureni, monument istoric de arhitectură, ar fi fost clădită în 1749–1750 de către clucerul Enuță Crăciunescu, de soția sa Casandra şi de ginerele lor Nicolae Pâcleanu[43].



Fig. 8. Frații Bazil şi George G. Assan, foto la BAR, Cabinetul de Stampe, cota II 20793.

Fratele lui Enuță Crăciunescu era „*Grigorie Crăciunescu*, n.satu Tohani, 52 ani, căpitan de Dorobanți, al lui Ene căpitan, şade în Tohani, are 8 pogoane vie, o parte de moşie în 4 sforicele, ce se numeşte Urloeneasca, Crăciuneşti, Tohani, de-a valma şi cu alți părtaşi, 300 pruni, 3 cai, şaizeci oi, 6 vaci, 15 stupi”[44]. În „Adăogiri din catagrafia de la 1 nov. 1831” figurează în paragraful „Boernaşi”, „Ioniță Crăciunescu, treti logofăt, şade în Tohani, venit 2 000 lei”[45]. De pe Internet aflăm, de asemenea, că şcoala din Mizil a fost construită în 1857 de către boierul Ion Crăciunescu[46].

Cele trei surori ale lui Nițu au fost Adriana, căsătorită Bagdat – din care descinde o ramură a familiei Bagdat din secolele XIX–XX, cea a lui Gheorghe N.Bagdat, prim-preşedinte la Curtea de Casație[47]; Elena, căsătorită Speteanu şi Manda, căsătorită Periețeanu[48]. Măriuța Bozianu era fiica serdarului Andrei Bozianu[49].

---

41 *Catagrafie oficială de toți boerii Țării Româneşti la 1829*, publicată de Ioan C. Filitti, p. 38. *Ibidem*, nota 3: „Idem [în Catagrafia de la 1 nov. 1831 (Analele parlamen. II. 142–5)], venit 8 000 lei”.

42 Ion R. Dedu, *op. cit.*, p. 83–84.

43 Despre familia Pâcleanu, vezi Mihai Sorin Rădulescu, *Diplomați de altădată*, în „Ziarul de Duminică”, 27 aprilie 2007.

44 *Catagrafie oficială de toți boerii Țării Româneşti la 1829*, publicată de Ioan C. Filitti, p. 40–41. De asemenea, *ibidem*, p. 41, nota 1: „În catagrafia de la 1831, venit 2 500 lei”.

45 *Ibidem*, p. 41.

46 *Site*-ul: *primaria-mizil.ro*.

47 Mihai Sorin Rădulescu, *Cu gândul la lumea de altădată*, Bucureşti, 2005, cap. „De vorbă cu doamna Ecaterina Costinescu (1912–2001)”, p. 271–287.

48 Deşi lucrările lui Alexandru V.Perietzianu-Buzău – depuse la secția Manuscrise a Bibliotecii Academiei Române şi la Arhivele Naționale din Bucureşti – despre diferitele familii boiereşti Periețeanu din Țara Românească – originare din județele Ialomița şi Olt – sunt foarte documentate, totuşi această căsătorie nu figurează în ele.

49 De la acest personaj provine prenumele scriitorului Andrei Brezianu, fiul cel mare al istoricului de artă Barbu Brezianu, scoborâtor pe linie feminină al boierului Andrei Bozianu.

La biserica Sf. Vineri de la Curtea Domnească din Târgovişte, exista la începutul secolului al XX-lea, mormântul Voichiţei Bozianu, căsătorită cu un Mihalcea..., încetată din viaţă la 24 iulie 1692[50]. Bozienii[51] îşi trăgeau numele de la satul cu acelaşi nume de la răsărit de Ploieşti. Au fost oare mai multe familii boiereşti cu acest nume în evul mediu, în Ţara Românească? Răspunsul este nesigur. În orice caz, vechimea familiilor Ulescu şi Sămeşescu provine de la descendenţa lor din boierii Bozieni şi de aceea mă voi opri asupra spiţei acestora.



Fig. 9. Casa George G.Assan, Piaţa Lahovary, Bucureşti, decembrie 2012, foto: Mihai Sorin Rădulescu.

Cel mai cunoscut purtător al acestui nume a fost Constantin Bozianu (sau Bosianu)[52], jurist cu studii la Paris, unul dintre întemeietorii Facultăţii de Drept din Bucureşti. Nu voi relua în acest cadru datele prezentate într-un articol consacrat de mine familiei Bozianu, dar sunt unele elemente pe care le-am găsit ulterior apariţiei sale şi care ar merita să vadă lumina tiparului. Am în faţă o foaie scrisă cu pastă neagră, datată 24 august 1986, iscălită de Gheorghe Bagdat[53], cu menţiunea „copiat după G. Cereşanu (cu adăogiri)". Spiţa începe cu Dediul Bozianu, căsătorit cu Despa, părinţii şetrarului Andrei Bozianu, căsătorit de două ori şi având o puzderie de fete: din prima căsătorie, cu Profira, a avut o fată, Stanca, devenită soţia lui Nicolae Bagdat, o altă fată căsătorită Cătuneanu, o altă fată devenită soţia unui Urlăţeanu[54], o altă fiică, căsătorită mai întâi Crăciunescu şi a doua oară Grădişteanu şi alte opt fete, despre care autorul spiţei nu ştia nimic. Cu cea de-a doua soţie, Stanca Galeş, a avut o fată, Frosina, căsătorită cu Ioniţă Cereşanu. Stanca şi Nicolae Bagdat au avut un fiu, Dumitru, căsătorit cu Adriana Grădişteanu, din familia amintită mai sus, al cărei nume

[50] *Inscripţii din bisericile României*, adunate, adnotate şi publicate de N. Iorga, fascicula I, Bucureşti, 1905, p. 111.

[51] Deseori numele apare şi sub forma „Bosianu". Despre satul Bozieni, de la care provenea numele acestei familii, vezi Ion R. Dedu, *op. cit.*, p. 38.

[52] Mihai Sorin Rădulescu, *Bozianu – un nume uitat în istoria şi cultura românească*, în vol. *Arta istoriei, istoria artei. Academicianul Răzvan Theodorescu la 65 de ani*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2004, p. 315–316.

[53] Despre familia Bagdat, vezi articolul cu acest titlu, de Mihai Sorin Rădulescu, în *Ziarul de Duminică*, nr. 25 (256), din 24 iunie 2005.

[54] Despre această familie, vezi idem, *Urlăţenii*, în *Ziarul de Duminică*, 28 iulie 2010.

provenea de la satul Grădiştea, de lângă Mizil[55]. Aceştia erau bunicii paterni ai magistratului Gheorghe N. Bagdat (1849–1924), prim-preşedinte al Curţii de Casaţie înaintea Primului Război Mondial. Ioniţă şi Frosina Cereşanu au avut un fiu, Costache, căsătorit cu Smaranda Orăscu (Lămotescu), din care scoboară Cereşenii din secolele XIX–XX. Fiul lor, Iancu Cereşanu, a fost căsătorit cu Eliza Bagdat, sora mai sus-numitului Gheorghe N. Bagdat. Autorul spiţei era nepotul de fiu al acestora, Gheorghe Cereşanu (1897–1982).

În urmă cu mai mulţi ani – eram student la Facultatea de Istorie din Bucureşti – am zărit la parterul blocului *vis-à-vis* de Spitalul Colţea, în care se afla cinematograful Luceafărul – un anunţ legat de serviciile de steno-dactilografie oferite de profesorul Gheorghe Bosianu. I-am sunat într-o zi la sonerie; fiind un om prietenos şi amabil, mi-a pus la dispoziţie două manuscrise – intitulate: *Desvoltările Biografii mele*, de Elie Bosianu, şi *Origina familiei*, de Constantin E. Bosianu – după care am schiţat un arbore genealogic. Radu Bosianu care îşi făcea diata în 1797, a avut o fiică, Maria (1783–1805), căsătorită în 1800 cu logofătul Şerban Bosianu († 1819), având moşie la Sângeru, în fostul judeţ Saac. Ei au avut un fiu, Nicolae Bosianu (1804 – 3 octombrie 1853, la Bucureşti, înmormântat la cimitirul Bellu), căsătorit în 1827 cu Anastasia Lovişteanu (1805 Franţa – 17 martie 1895 Bucureşti, înmormântată şi ea la Bellu), fiica lui Oprea Lovişteanu şi a unei franţuzoaice pe nume Marie, originară din localitatea Saint Thomas din Normandia. Nicolae Bosianu şi soţia sa au avut următorii copii: Gheorghe (1829 Câmpulung – 15 august 1890 Braşov, înmormântat în cimitirul Groaver din acest oraş[56], căsătorit în 1851 la Braşov, cu Elena Const. Popp († 1878) din Făgăraş; Iancu (1831–1833, înmormântat la biserica Măgureanu din Bucureşti); Elie (4 februarie 1833 – 28 martie 1916 Bucureşti, îngropat la cimitirul Bellu); Dimitrie (1835 Bucureşti – martie 1872), controlor fiscal; Maritza (1839 Bucureşti – 1843, înmormântată la biserica Sf. Ecaterina din Bucureşti). Elie Bosianu a parcurs o carieră destul de reprezentativă: conţipist în 1851[57], pitar în 1855[58], stenograf al Camerei, contabil, a ajuns secretar general al Ministerului de Finanţe. La 21 ianuarie 1865 s-a căsătorit cu Vitza Bălănescu (noiembrie 1837 – 8 octombrie 1909 Bucureşti), fiica lui Nicolae şi a Paraschivei Bălănescu din Făgăraş. A avut un singur fiu, Constantin (n. 6 februarie 1869), profesor la Academia de Agricultură şi consilier la Curtea de Conturi. Din căsătoria sa cu Elisa Constantinescu, fiica perceptorului Petre Constantinescu şi a Irinei născută Dinescu – vară cu Nicolae Paulescu – s-au născut patru copii: Linica († 18 august 1899 Bucureşti), Jenica († 30 iunie 1907), amândouă înmormântate la cimitirul Bellu, Constantin (24 septembrie 1903 – 20 decembrie 1977), consilier la Curtea de Conturi, necăsătorit şi Gheorghe, profesor, şi el necăsătorit. Gheorghe Bosianu îmi spunea că Elie Bosianu era nepotul lui Constantin Bosianu, cel care fusese la un moment dat preşedinte al Consiliului de Miniştri în vremea lui Cuza.

Au fost câţiva boieri cu numele de Andrei Bozianu (sau Bosianu) în secolele XVIII–XIX: treti vistiernicul (apoi stolnicul) Andrei Bozianu a ctitorit biserica „Sf. Andrei”, în sânul curţii sale boiereşti de la Sângeru, judeţul Prahova[59]. În conacul său a fost deschis în anul 2001 un muzeu sătesc. El este ascendentul pe linie feminină al istoricului de artă Barbu Brezianu.

Un alt Andrei Bozianu a primit în 30 august 1837 cinul de serdar[60]; fusese al doilea logofăt. La 1 ianuarie 1841, a primit rangul de paharnic[61]. Ioan Bozianu a fost făcut pitar în 4 septembrie 1842[62], serdar în 8 aprilie 1851[63], paharnic în 26 februarie 1856[64]. Nu în ultimul rând e de luat în considerare cariera lui Constantin Bozianu, membrul cel mai marcant al familiei: la 30 august 1837 devine conţepist[65], la 30 august 1839 pitar[66], la 6 decembrie 1844 serdar[67], la 29 iunie 1852 paharnic[68].

---

[55] Este vorba de o altă familie boierească decât cea a Grădiştenilor legaţi de satul Grădiştea din fostul judeţ Vlaşca, la sud de Bucureşti. Despre aceştia din urmă, vezi Neagu Djuvara, *Ce au fost boierii mari în Ţara Românească? Saga Grădiştenilor (secolele XVI–XX)*, ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Bucureşti, 2011.

[56] Gheorghe Bosianu a primit rangul de pitar în 10 decembrie 1851. Vezi Paul Cernovodeanu şi Irina Gavrilă, *op. cit.*, p. 63.

[57] A primit acest mic rang la 10 decembrie 1851. Vezi *ibidem, loc. cit*.

[58] Elie – cu prenumele trecut în Arhondologie sub forma „Ilie” – Bosianu a fost făcut pitar în 24 aprilie 1855. Vezi *ibidem.*

[59] Despre satul Sângeru, vezi Ion R. Dedu, *op. cit.*, p. 175.

[60] Paul Cernovodeanu şi Irina Gavrilă, *op. cit.*, p. 63.

[61] *Ibidem*.

[62] *Ibidem*, p. 64.

[63] *Ibidem*.

[64] *Ibidem*, p. 63.

[65] *Ibidem*.

[66] *Ibidem*.

[67] *Ibidem*.

[68] *Ibidem*.



Fig. 10. Casa Oroveanu, decembrie 2012, Bucureşti, Piaţa Spaniei,
unde a locuit Barbu Brezianu între 1987–2008, foto: Mihai Sorin Rădulescu.

În 6 iunie 1845, Manolache Bozianu din Ploieşti se judeca cu Nicolae Speteanu din Vadu Săpat pentru plata a două buţi cu vin[69]. Se vede că Manolache Bozianu avea multă încredere în justiția locală, de vreme ce la aceeaşi dată se judeca cu Nicolae Merişescu din Fântânele, pentru preţul a o sută de vedre de vin[70], iar câteva zile mai târziu, în 18 iunie, acelaşi Manolache Bozianu se judeca cu Toader Ungureanu din Fântânele, pentru tăierea a câtiva copaci[71]. La aceeaşi dată, 18 iunie, Manolache Bozianu se judeca cu Ioniță Cordelea pentru încălcarea moşiei sale Bozianu[72]. De Nicolae Merişescu îl lega o relaţie de rudenie, căci dintr-un alt

[69] SJAN Prahova, fondul *Tribunalul jud.Prahova secţia I*, dos. nr. 49 (357)/1845.
[70] *Ibidem*, dos. nr. 50 (358)/1845.
[71] *Ibidem*, dos. nr. 90 (376)/1845.
[72] *Ibidem*, dos. nr. 91 (377)/1845.

document de tribunal aflăm că sora lui Dumitrache Bozianu era „Catinca Merişasca din Fântânele”[73]. Ce legătură de rudenie era între Manolache Bozianu, Dumitrache Bozianu şi ceilalţi Bozieni nu ştiu deocamdată. In orice caz, Dumitrache Bozianu locuia la Fântânele[74], localitate pe care am întâlnit-o şi în spiţa directă a Brezenilor. În 8 august 1845, postelnicul Dinu Căpăţână se judeca pentru un pogon de loc din siliştea satului Fântânele cu „Catrina răposatului Dumitrache Bozian”[75]. În decembrie 1845, se judecau doi reprezentanţi ai celor două familii a căror înrudire o căutăm: pitarul Ioan Brezeanu se judeca pentru o datorie de 400 lei cu Manole Bozianu din Ploieşti[76].

Numele „Assan” – cel al primei soţii a lui Barbu Brezianu, Adina născută Assan – apare în multe documente medievale româneşti. Putea să fie un derivat al grecescului „Assanis” sau al turcescului „Hasan”, căruia să-i cadă litera iniţială. Putea, de asemenea, să fie şi un prenume românesc, după cum apare, de pildă, într-o inscripţie funerară de la Mitropolia din Târgovişte a unei posibile ramuri a Văcăreştilor, din 17 martie 1760: „Aicea odihnescu oasele dumnealui de bun neam jupan Ivan Văcărescul i jupaniţa lui Maria i snă ego Ivan, Ştefan, *Asan* [subl.mea], Mariia şi Neagoe, Zamfira, Ianache, Neacşa, Datco, Mihalcea, Costantin..., Sava, Barbu, Eba..., Ancuţa, Zoiţa, Badea”[77]. Asan apare aici ca prenume, după cum era şi în cazul întemeietorului familiei boiereşti Asan – Micşuneşti. Ioan C. Filitti făcea o interesantă incursiune în istoria acestui nume: „La 1455 mai mulţi Asani fug de la Constantinopol în Italia. La 1504 familia se întâlneşte în Creta. Pe vremea lui Crusius, era stinsă în linie bărbătească, aşa că Asanii amintiţi de De La Croix nu puteau fi decât descendenţi prin femei. Numele s-a întrebuinţat şi ca prenume. Astfel, un Asanis, mare retor, se dovedeşte la Salonic în 1651. Se face şi confuzie între Asan şi Hasan. Un Hasan, turc laz, negustor, e făcut vistier de Mihai Vodă Racoviţă la 1716. Dintr-un Asan sau Hasan (prenume) vel sluger în divanul Munteniei la 1717 s-a tras familia boierească Asan – Micşuneşti din Ţara Românească”[78]. Din această familie provenea cântăreaţa de operă Maria Assan, uitată astăzi, dar care a făcut o frumoasă carieră internaţională[79]. Casa în care a locuit mai există şi în zilele noastre, la intersecţia Căii Victoriei cu strada General Gheorghe Manu.

Pitarul Costache Asan era în 1852 proprietar la Boldeşti-Scăeni[80], în judeţul Prahova, aşadar nu departe de moşiile Brezenilor şi Sămeşeştilor.

Tot potrivit istoricului şi genealogistului Ioan C.Filitti, familia Polizu-Micşuneşti din Ţara Românească scobora din paharnicul Dimitrie Polizu († 1821), căsătorit a doua oară cu o urmaşă a stolnicului Iordache Asan zis Micşuneşti după moşia soţiei sale Smaragda Asan născută Grecianu[81]. Evident, între purtătorii numelui „Asan” din ţările române şi dinastia vlaho-bulgară din Evul Mediu nu poate fi constatată nicio legătură.

Asăneştii[82], din care provenea întâia soţie a lui Barbu Brezianu, erau originari din Moldova, din judeţul Bacău. Adina Assan (1901–1957), prima soţie a istoricului de artă, era fiica lui Bazil G. Assan (1860–1918) şi a întâii sale soţii, Atena Ionescu, actriţă originară din Craiova. Datorită infidelităţilor acesteia, Bazil G. Assan a divorţat şi s-a recăsătorit cu Florica Patrulius, descendentă din familia Sămeşescu, amintită mai sus. Din a doua căsătorie nu s-au născut urmaşi, dar din prima au fost cinci: Pacifica – Nicoleta, botezată astfel pentru că a fost concepută în timpul traversării Oceanului Pacific, Adina, Basil, Consuela şi Petre. Pacifica a devenit soţia lui Iorgu Ghica, fost demnitar al Palatului, nepot de fiu al scriitorului şi omului politic Ion Ghica. Nu au avut copii. Adina şi-a unit destinul la 11 februarie 1934 cu Barbu Brezianu, având trei copii: Andrei (1934–2015), prozator, traducător şi eseist, căsătorit cu Alexandra Târziu, prozatoare, Dominic, poet, necăsătorit şi Ana, căsătorită cu arhitectul Leon Şrulovici (1921–2014)[83]. Basil B. Assan (1902–1958) a fost ultimul director al Fabricilor Assan. Consuela (1905–1981) a fost soţia inginerului Henri Aslan de la Telefoane. Cel mai mic copil, Petre (1907–1930), a murit într-un tragic accident de automobil, între Roman şi Bacău[84].

---

[73] *Ibidem*, dos. nr. 644 (554)/1845.

[74] *Ibidem*, dos. nr. 126 (515)/1845: La 4 iulie 1845, Voica, văduvă, din Ploieşti se judeca pentru o datorie de 800 lei cu moştenitorii lui Dumitrache Bozianu din Fântânele. Aşadar, decesul acestuia a avut loc înaintea acestei date.

[75] *Ibidem*, dos. nr. 298/1845.

[76] *Ibidem*, dos. nr. 589/1845, document din 3 decembrie 1845.

[77] *Inscripţii din bisericile României*, adunate, adnotate şi publicate de N. Iorga, p. 122.

[78] Ioan C. Filitti, *Arhiva Gheorghe Grigore Cantacuzino*, Bucureşti, Institutul de Arte Grafice Carol Göbl, 1919, p. 250.

[79] *Figuri contimporane din România. Dicţionar biografic*, sub direcţiunea lui Th.Cornel, vol. I, Bucureşti, 1909, p. 114–115.

[80] Ion R. Dedu, *op. cit.*, p.265.

[81] *Ibidem*, p. 286.

[82] *Figuri contimporane din România. Dicţionar biografic*, sub direcţiunea lui Th. Cornel, vol. I, p. 111–113.

[83] Paul Constantin, *Dicţionar universal al arhitecţilor*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986, p. 304.

[84] Despre familia Assan, vezi interviul mai sus menţionat al lui Andrei Brezianu, p. 368–378.

Basil G. Assan (1860–1918)[85] era unul dintre cei doi fii ai întemeietorului Morii lui Assan, George Assan (1821–1866) şi ai soţiei sale Alexandrina născută Ştefănescu (1837–1913), amândoi originari de la nord de Milcov. Celălalt fiu, George (1862–1909), a avut un singur fiu, botezat tot George, care avea să facă carieră în diplomaţie. A fost căsătorit cu Magda Diamandy, una dintre fiicele diplomatului Constantin Diamandy[86].

Basil G. Assan, care a întreprins o călătorie în jurul lumii explorând noi posibile pieţe pentru comerţul românesc, a continuat să fie în fruntea întreprinderii industriale a tatălui, în vreme ce fratele său George a fost implicat mai mult în activitatea Camerei de Comerţ pe care a prezidat-o, motiv pentru care o stradă din vecinătatea ei a fost botezată cu numele său, „G. G. Assan". Celor doi fraţi Assan, I. L. Caragiale le-a dedicat un pamflet în care ironiza o piesă mediocră a unui autor obscur consacrată fraţilor Assan din evul mediu, fondatorii Imperiului vlaho-bulgar. Un fel de imperiu au întemeiat însă şi fraţii Assan din veacul al XIX-lea, care pe lângă marea fabrică de morărit, deţineau şi o fabrică de uleiuri vegetale şi lacuri[87] – aflată pe Şoseaua Ştefan cel Mare nr. 131 – şi îşi construiseră două case impunătoare în centrul oraşului. George G. Assan a fost şi unul dintre fondatorii – în 1908 – ai Fabricii de maşini Vulcan din Bucureşti[88]. Casa lui Basil G. Assan – clădită în stil Art Déco – care se afla în spatele actualului Teatru Naţional, nu mai subzistă vitregiilor vremurilor. Cealaltă, aflată în Piaţa Lahovary, în elegantul stil eclectic francez, este una dintre casele din vechiul Bucureşti cele mai bine păstrate. De mulţi ani este Casa Oamenilor de Ştiinţă, depinzând de Academia Română.

Unele date despre familia Assan se datorează în bună măsură solicitudinii regretatului Andrei Brezianu care răspundea curiozităţii mele într-o scrisoare trimisă din Washington, la 30 iunie 1991: „Ceea ce pot să vă spun din amintire şi de la distanţă este că George (sau Gheorghe) Assan descindea de undeva din Moldova, unde avusese pământuri, pe care vânzându-le s-a aventurat în marea iniţiativă a vieţii lui, achiziţionarea, la Viena, a maşinii cu aburi («Vaporul lui Assan») cu care a revoluţionat industria morăritului în Principate. Moara a început să macine la 1853. George Assan a fost căsătorit cu Alexandrina Ştefănescu († cca 1913), din căsătoria lor rezultând trei vlăstare: Eliza, George şi Basile. Eliza a fost căsătorită cu ofiţerul D. Negel, căsătorie din care au rezultat trei sau patru copii: Elena, Toto, Puiu şi *Dimitrie Negel*. Acesta din urmă, Mareşal al Palatului în ultimul interval de domnie a regelui Mihai I, pe care l-a însoţit, de altfel, în exil. Scurt timp, D. Negel a funcţionat şi ca ministru, după 23 august 44".

---

[85] Despre acest personaj, vezi Valentin Borda, *Călători şi exploratori români*, Bucureşti, 1985, p. 33–36.

[86] Mihai Sorin Rădulescu, *Memorie şi strămoşi*, Bucureşti, 2002, p. 212.

[87] *Documente privind dezvoltarea industriei în oraşul Bucureşti*, vol. I, 1856–1933, Bucureşti, Direcţia Generală a Arhivelor Statului, 1991, p. 75, 84.

[88] *Ibidem*, p. 100–102.

PICTURA EXONARTEXULUI BISERICII MĂNĂSTIRII VORONEȚ*

de ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI

Biserica mănăstirii Voroneț se numără printre ctitoriile ridicate de Ştefan cel Mare între iunie 1487 şi octombrie 1488 (Pătrăuți, Milişăuți, Sf. Ilie), mai exact, după cum se spune în pisania aşezată în axul uşii de intrare (astăzi în exonartex), în scurtul interval mai – septembrie 1488: „ Io Ştefan Voevod, prin mila lui Dumnezeu Gospodar al țărei moldoveneşti, fiul lui Bogdan Voevod, a început a zidi acest hram la Mănăstirea Voroneț, în numele sfântului şi slăvitului şi mare mucenicului şi biruitorului Gheorghe, în anul 6996 (1488) în luna Mai 26, Luni, după Pogorârea Sfântului Duh şi s-a săvârşit în acelaşi an în luna Septembrie 14”[1]. Biserica este de plan triconc, cu abside semicirculare, cu turlă pe naos sprijinită pe un sistem de bolți etajate, specific moldoveneşti. Pronaosul, de formă dreptunghiulară, este boltit cu o largă calotă susținută de patru arcuri mari sprijinite în console şi este despărțit de naos printr-un perete gros străpuns de o uşă cu chenar gotic format din vergele încrucişate. Exonartexul închis a fost adăugat de către mitropolitul Grigore Roşca, care l-a ridicat şi l-a decorat cu picturi odată cu exteriorul, în timpul domniei lui Iliaş, la 1547, după cum este consemnat în pisania pictată la exterior, lângă intrare: **† Изволенїемь ѿца и по[...]е/нїемь сн҃а и съвръшенїе[мь] ст҃го/ дх҃а·и по тр ꙋжденїемь ра[ба Бо]жїѧ/ кир Григорїа митрополита [вс]еи/ земли·Мольдавскои჻ прило[...]/и начѧ сѧ и съсзда сѧ и съвръ[ши]/сѧ·съи малїи припрать·и испи[са]/ сѧ·ѡколо въсѧ·цр҃ковь·въ за дꙋ/шие себѣ჻ въ дн҃и· бл҃гочстиваго Iѡ/на Илиаша воеводы჻ и мт҃ри е(г)[о]/ Єлени/ в лт҃о჻ ҂зн҃е჻ м(с)ца჻ се(п)те(в)·д҃и** – „Cu vrerea Tatălui și cu ajutorul Fiului și cu săvârșirea Sfântului Duh și cu osteneala robului lui Dumnezeu, chir Grigorie Mitropolitul Țării Moldovenești, s-a adăogat și s-a început și s-a zidit și s-a săvârșit acest mic pridvor; și s-a pictat în jurul întregii biserici, pentru sufletul său, în zilele blagocestivului Ioan Iliaș Voevod și ale mamei sale Elena, în anul 7055 (1547) luna Septemvrie 13”[2]. De formă dreptunghiulară, el este boltit în semicilindru pe axa nord-sud. Deasupra intrărilor, de la nord şi sud, a fost plasată câte o fereastră gotică înaltă. Pe sulul desfăcut ținut de Roşca, pictat la exterior în stânga uşii de intrare, este menționată aceeași calitate de ctitor a mitropolitului: **Г҃и Iс҃ꙋ Х҃е при(м)и/ моленїе и/ потрꙋж(д)енїе/ мое с(и) ма(л)и/ припра(т) ра(б) б҃ж м/итропо(л)итꙋ Кирь Григорїю въ и(м)/ твое ст҃ое** – „Doamne Isuse Hristoase, primește rugăciunea și osteneala mea acest mic pridvor, robul lui Dumnezeu Mitropolitul chir Grigorie în numele tău cel sfânt”[3].

---

* Cercetare făcută în cadrul proiectului: *Text și imagine în pictura românească din sec. al XVI-lea*, coordonator Constantin Ciobanu. În cadrul aceluiași proiect se înscrie atât studiul inscripțiilor, realizat de Ruxandra Lambru de la Universitatea din București, cât și executarea fotografiilor, de către Sorin Chițu de la Institutul de Istoria Artei, București.

[1] G. Balş, *Bisericile lui Ştefan cel Mare*, în BCMI, 43–46, XVIII, 1925, Bucureşti, 1926, p. 31–36, traducerea inscripției, p. 34 (după E. Kozak, *Die Inschriften aus der Bukovina. Epigraphische Beiträge zur Qellenkunde der Landes und Kirchengeschichte*, I, Wien, 1903, p. 202–203).

[2] G. Balş, *Bisericile și mănăstirile moldoveneşti din veacul al XVI-lea*, *1527–1582*, în BCMI, 55–58, XXI, 1928, Bucureşti, 1928, p. 88–91, Fig. 100, traducerea inscripției, p. 88 (după E. Kozak, *loc. cit.*). Aceeași traducere la Ruxandra Lambru.

[3] Idem. Aceeași traducere la Ruxandra Lambru.

Absida altarului şi naosul au fost decorate cu fresce în timpul domniei lui Ştefan cel Mare, posibil, între 1488 şi 1496[4], la fel şi pronaosul[5], împrospătat numai parţial, culoare peste culoare, din iniţiativa mitropolitului Teofan, aşa cum rezultă din inscripţia pictată deasupra intrării în naos, probabil, în prima perioadă în care a deţinut această funcţie (1535–1541), anul 1550 din inscripţie fiind, după toate probabilităţile, greşit, de vreme ce în acel an mitropolit era Grigore Roşca, şi nu Teofan.

Atât bolta cât şi pereţii exonartexului au fost acoperiţi cu o multitudine de scene mărunte aparţinând unui *Menolog* complet, de tipul „cu încadrare", conform soluţiei *Vaticanus gr.1613*, devenite caracteristică în pictura medievală din Moldova şi Ţara Românească[6]. W. Podlacha le consideră „lucrări mărunte, superficiale şi... fără valoare"[7], iar P. Henry remarcă ca temă unică a exonartexului *Menologul* complet, mult prea înghesuit într-un spaţiu neadecvat ca dimensiune[8]. În general, tema deşi socotită „un important element nou pe care zugravul de la Dobrovăţ l-a introdus în pictura moldovenească"[9], a fost totuşi definită numai ca parte a unui program iconografic, alcătuită dintr-o mulţime de imagini „mici şi stereotipe, ilustrând momentele reprezentative din viaţa sfinţilor de peste an"[10]. Ultimele cercetări i-au acordat însă *Menologului* o atenţie specială, integrându-l programelor iconografice, nu ca pe o simplă înşiruire se sfinţi, ci ca pe un subiect viu care corespunde ritmului liturgic şi scopului pentru care a fost ales[11].

La Voroneţ, el a fost repartizat pe toată suprafaţa exonartexului în 12 registre. Anul începe pe boltă, spre nord, fără un semn distinct. Fiecare lună este marcată printr-o inscripţie ce o defineşte şi printr-o semilună mică pictată în cadrul compoziţiilor care ilustrează ziua de întâi, aşa cum se întâlneşte la Sf. Dumitru din Suceava. Pentru prima zi a anului este de remarcat faptul că alături de Simeon Stâlpnicul apare şi icoana Maicii Domnului, care aminteşte minunea săvârşită la Miasion, minune comemorată în ziua de 1 septembrie, şi care a mai fost semnalată numai la Dobrovăţ[12]. Zilele se ordonează după tipic, lunile urmând o mişcare circulară. Astfel *septembrie* este plasată în axul bolţii, spre est şi vest, *octombrie* începe sub 1 septembrie şi merge inelar ocupând şi timpanele de la nord şi sud, *noiembrie*, *decembrie*, *ianuarie*, *februarie*, *martie*, *aprilie*, *mai*, *iunie*, *iulie* urmează acelaşi traseu, fiecare pe câte un registru, inclusiv *august* care ocupă registrul inferior. Pentru ultima lună a anului s-a adoptat soluţia folosită la Sf. Gheorghe din Suceava, Moldoviţa, Neamţ, a ilustrării zilelor cu sfinţi în picioare, singurele scene fiind *Schimbarea la Faţă* (6 aug.), *Adormirea Maicii Domnului* (15 aug.) şi *Punerea în raclă a brâului Maicii Domnului* (31 aug.). Ultima sărbătoare este ilustrată prin minunea săvârşită cu brâul Fecioarei, prin care împărăteasa Zoe, soţia împăratului Leon cel Înţelept, a fost vindecată de un duh necurat. În scenă apare Leon, cel care a deschis racla cu brâul Maicii Domnului după 410 ani de când fusese adus la Constantinopol de la Ierusalim de către Arcadie, fiul lui Teodosie cel Mare, şi patriarhul Constantinopolului, care pune cinstitul brâu peste împărăteasă[13].

---

[4] Maria Ana Musicescu, *Consideraţii asupra picturii din altarul şi naosul Voroneţului*, în *Cultura Moldovenească din timpul lui Ştefan cel Mare*, Culegere de studii îngrijită de M. Berza, 1964, p. 364 n. 1, p. 367–370; Maria Ana Musicescu şi Sorin Ulea, *Voroneţ*, Bucureşti, 1969, p. 9–10 (autorii consideră pictura exonartexului din 1547 şi pe cea a pronaosului din 1550).

[5] Socotit multă vreme pictat la o dată ulterioară, de către toţi cercetătorii care ne-au precedat, a fost redatat în timpul lui Ştefan cel Mare de către Ecaterina Cincheza-Buculei, *Le programme iconographique du narthex de l'église du monastère de Voroneţ*, *RRHA.BA*, XXX, 1993, p. 3–23. Curăţarea picturilor din pronaos (2005), de către echipa de restauratori coordonată de O. Boldura, care a finalizat şi restaurarea picturilor exonartexului, nu a adus nicio schimbare datării noastre (O. Boldura, *Pictura murală din nordul Moldovei*, *modificări estetice şi restaurare*, Editura Accent Print, Suceava, 200, p. 402).

[6] P. Mijović, *Les ménologes en Roumanie et en Serbie médiévale*, în *Actes du XIV*[e] *Congrès International des Études Byzantines*, *Bucarest 6–12 septembre 1971*, Bucureşti, 1975, p. 582.

[7] W. Podlacha, *Pictura murală din Bucovina* [*Malovidla scienne w cerkwiah Bukowiny*, Lvov, 1912], Bucureşti, 1985, p. 98, 288.

[8] P. Henry, *Monumentele din Moldova de Nord de la origini până la sfârşitul secolului al XVI-lea. Contribuţie la studiul civilizaţiei moldave*, Bucureşti, 1984 (traducere din lb. franceză, ed. Ernest Leroux, Paris, 1930), p. 201.

[9] Sorin Ulea, în *Istoria Artelor Plastice în România*, I, Bucureşti, 1968, p. 361. *Menologul*, în formă restrânsă, apare pentru prima dată în Moldova, în pronaosul Voroneţului, Ecaterina Cincheza-Buculei, *Le programme iconographique du narthex de l'église du Monastère de Voroneţ*, p. 6–7.

[10] *Ibidem.*

[11] D. Barbu, *Pictura murală din Ţara Românească în secolul al XIV-lea*, Bucureşti, 1986, despre *Menologul* de la Cozia, p. 56–71; Ecaterina Cincheza-Buculei, *Sur la peinture du narthex de l'église du monastère de Bucovăţ (XVI*[e] *siècle): présence d'un peintre grec ignoré*, în *RRHA.BA*, XXVI, 1989, p. 11–26; idem, *Pictura pronaosului bisericii mănăstirii Căluiu*, în *SCIA.AP*, XXXVI, 1989, p. 19–30; idem, *Menologul de la Dobrovăţ (1529)*, în *SCIA, AP*, T.39, 1992, p. 7–28; Idem, *Le programme iconographique du narthex de l' église du monastère de Voroneţ*; Idem, *Le programme iconographique des peintures murales de la chambre des tombeaux de l' église du monastère de Dobrovăţ*, în *Cahiers balkaniques*, 21, 1994, Paris, p. 21–58; idem, *Pictura pronaosului bisericii mănăstirii Suceviţa*, *SCIA, AP*, Seria nouă, T.3(47), Bucureşti, 2013, p. 175–227.

[12] Ecaterina Cincheza-Buculei, *Menologul de la Dobrovăţ (1529)*, p. 13–14, Fig. 1, Pl. 1.

[13] *Vieţile Sfinţilor pe luna August*, Editura Episcopiei Romanului, 1998, p. 407. Vindecarea împărătesei Zoe a mai fost pictată numai la Probota şi Roman. În celelalte *Menologuri* este consemnată aducerea brâului la Constantinopol.



Fig. 1. *Menolog*, 1–5, 25–30 sept., boltă, ax.



Fig. 2. *Menolog*, 14–16 sept., boltă, latura vestică.



Fig. 3. *Menolog*, 19–21 sept., boltă, latura vestică.

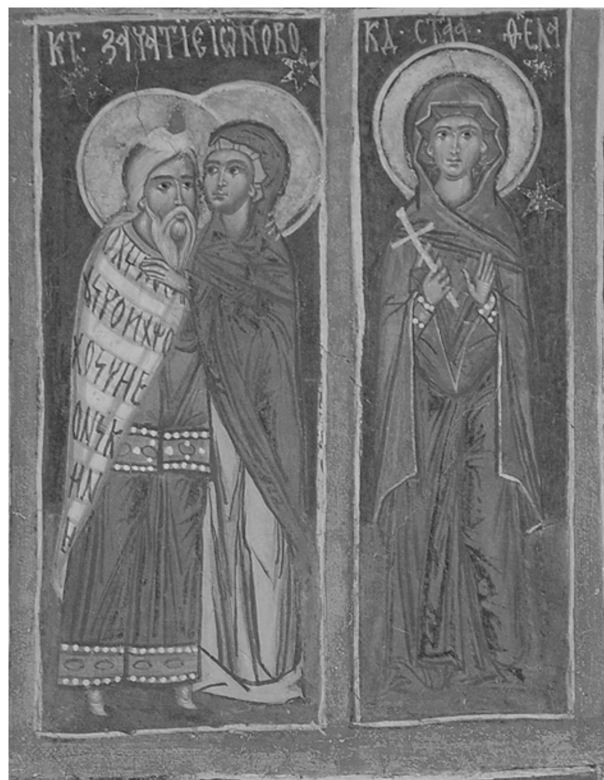


Fig. 4. *Menolog*, 23–24 sept., boltă, latura vestică.



Fig. 5. *Menolog*, 14 oct. (Sf. Paraschiva), perete sud; 10–11 nov., boltă, latura estică şi perete sud.



Fig. 6. *Menolog*, 1–3 oct., 1–2 nov., 1–3 dec., 1–3 ian., boltă, latura estică.



Fig. 7. *Menolog*, 18 oct., boltă, latura vestică.



Fig. 8. *Menolog*, 25–26 oct., boltă, latura vestică.



Fig. 9. *Menolog*, 4–11 oct., 3–8 nov., 3–10 dec., 2–9 ian., 2–8 febr., boltă, latura estică.

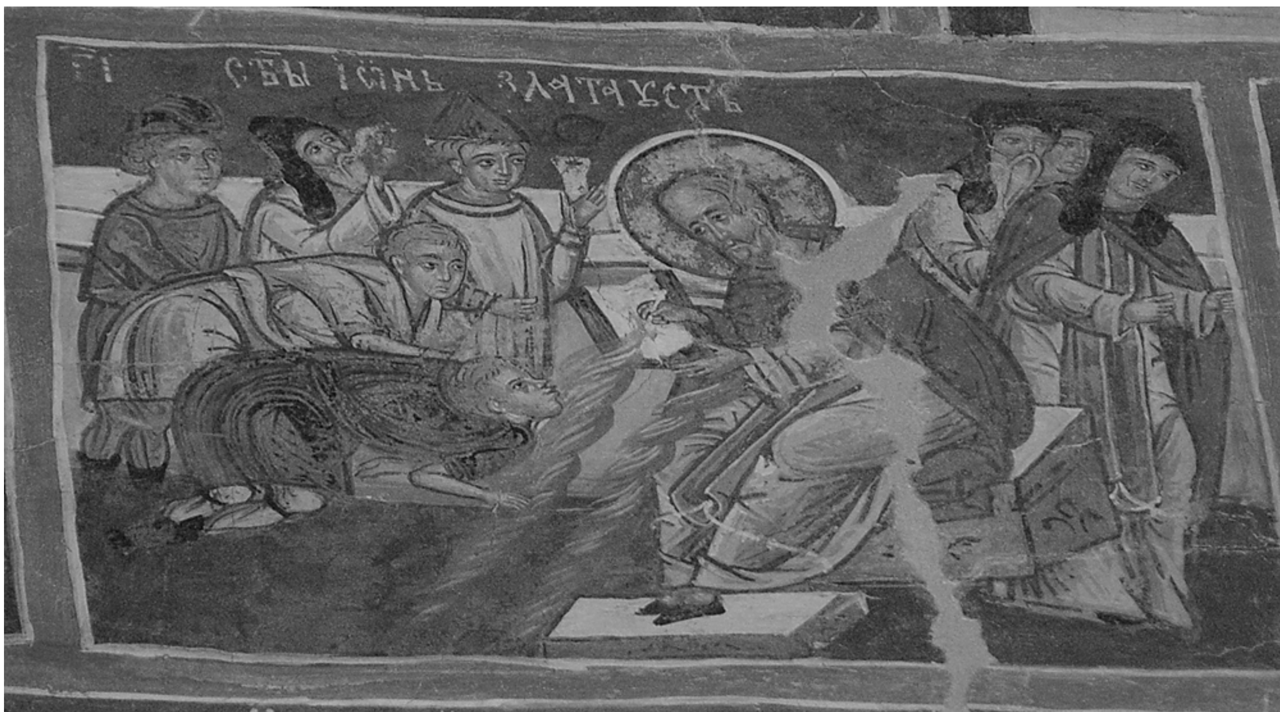


Fig. 10. *Menolog*, 13 nov., perete sud.



Fig. 11. *Menolog*, 20–23 oct., 20–22 nov., 18–22 dec., 19–22 ian., boltă, latura vestică.



Fig. 12. *Menolog*, 24 nov., boltă, latura vestică.



Fig. 13. *Menolog*, 25–26 nov., boltă, latura vestică.



Fig. 14. *Menolog*, 16–17 dec., boltă, latura vestică.



Fig. 15. *Menolog*, 27–28 nov., 28 dec., perete nord.



Fig. 16. *Menolog*, 28–30 nov., 29 dec., perete nord.



Fig. 17. *Menolog*, 30–31dec., perete nord.



Fig. 18. *Menolog*, 12–13 dec., 11–12 ian., perete sud.



Fig. 19. *Menolog*, 16 ian., perete sud.



Fig. 20. *Menolog*, 27 ian., perete nord.



Fig. 21. *Menolog*, 30 ian., perete nord.



Fig. 22. *Menolog*, 15 febr., perete sud.



Fig. 23. *Menolog*, 17 febr., perete vest.



Fig. 24. *Menolog*, 22 febr., perete vest.

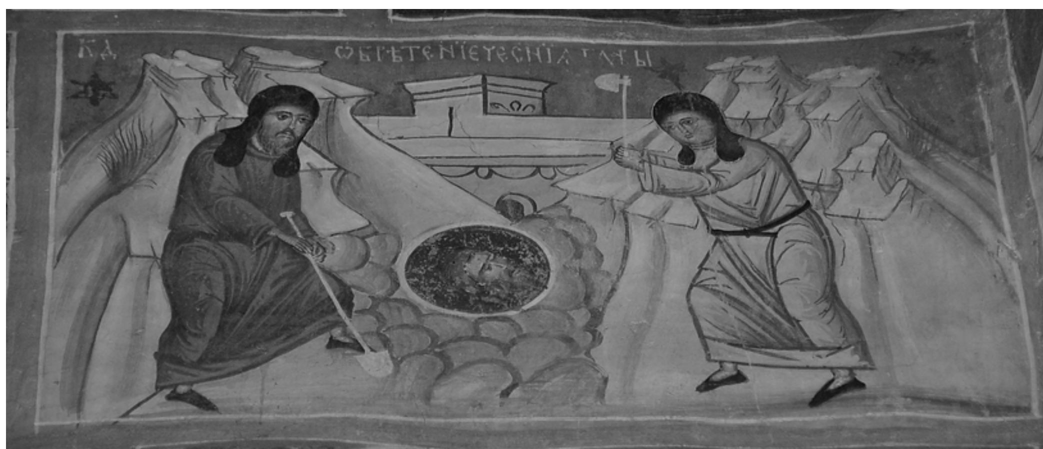


Fig. 25. *Menolog*, 24 febr., perete vest.



Fig. 26. *Menolog*, 5 mart., perete est.

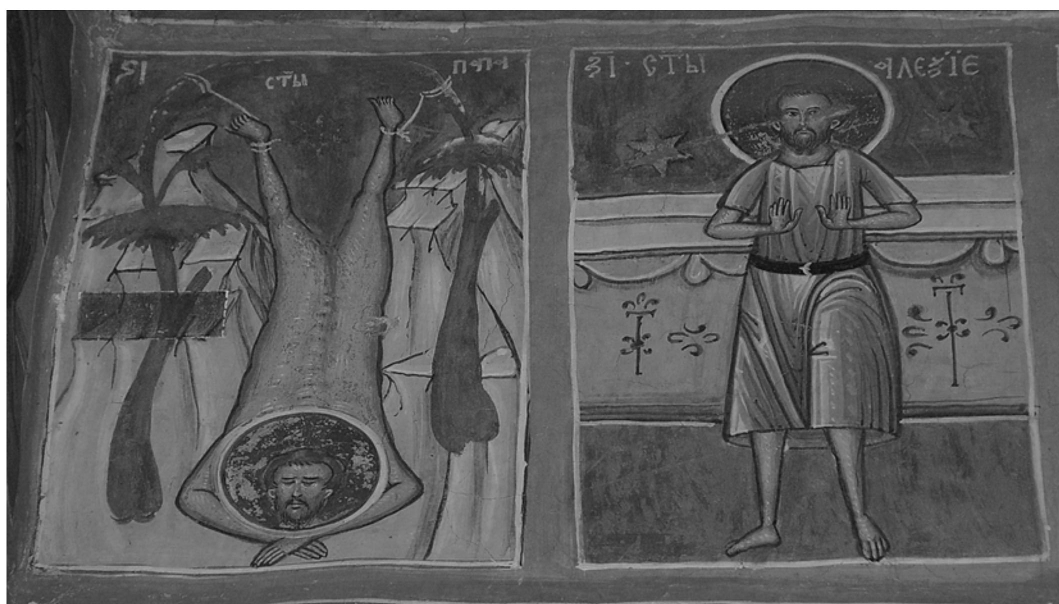


Fig. 27. *Menolog*, 16–17 mart., perete vest.



Fig. 28. *Menolog*, 19 mart., perete vest.



Fig. 29. *Menolog*, 26–27 mart., perete nord.



Fig. 30. *Menolog*, 29 mart., glaf fereastră nord, latura estică.



Fig. 31. *Menolog*, 1 apr., perete est.



Fig. 32. *Menolog*, 16 apr., perete vest.



Fig. 33. *Menolog*, 18 apr., perete vest.



Fig. 34. *Menolog*, 25 apr., perete nord.



Fig. 36. *Menolog*, 13 mai, perete sud.



Fig. 35. *Menolog*, 6–7 mai, perete est.



Fig. 37. *Menolog*, 25 mai, perete vest.

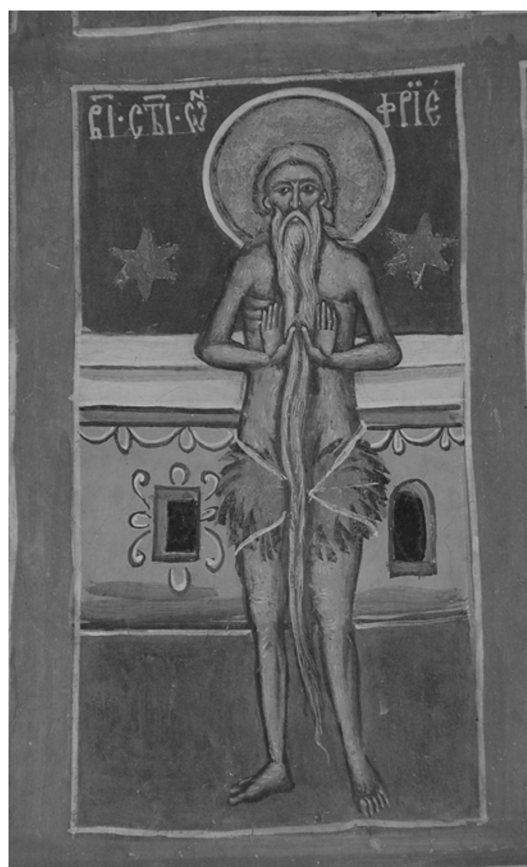


Fig. 39. *Menolog*, 12 iun., perete sud.

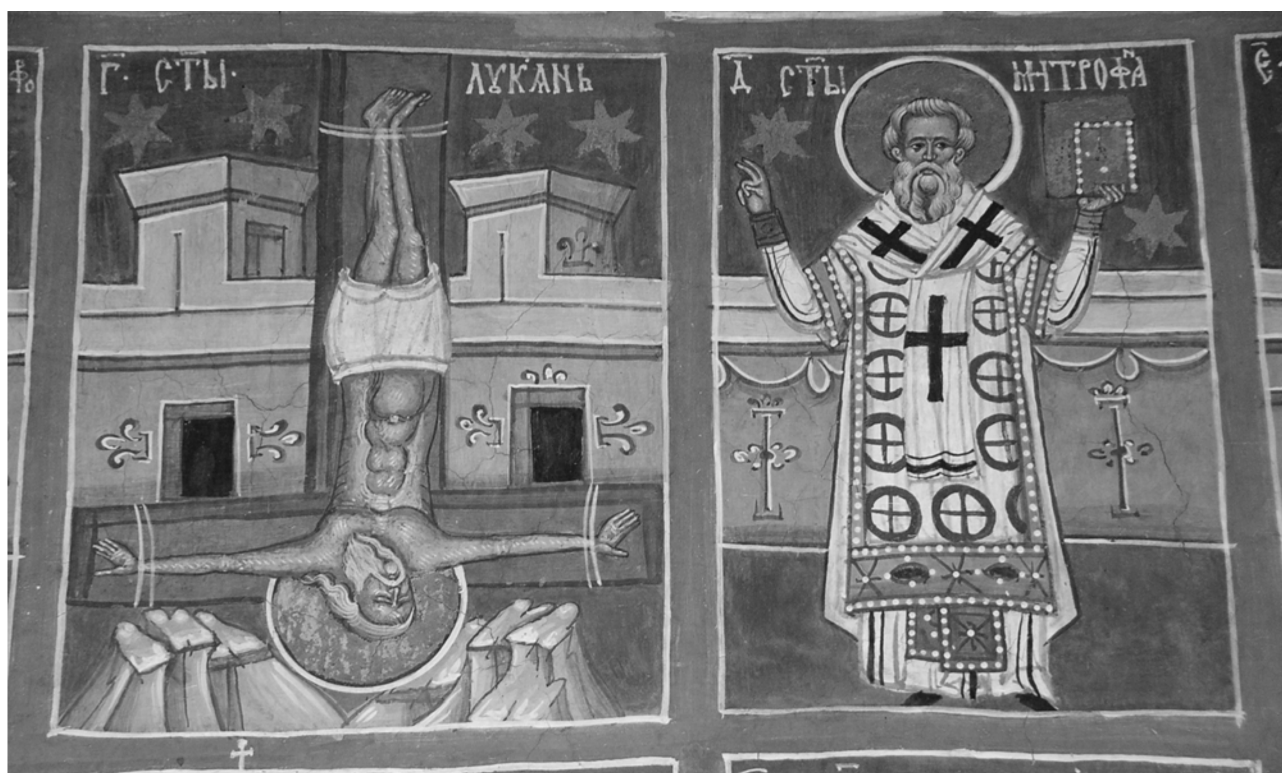


Fig. 38. *Menolog*, 3–4 iun., perete est.



Fig. 40. *Menolog*, 18 iun., perete vest.



Fig. 41. *Menolog*, 21 iun., perete vest.

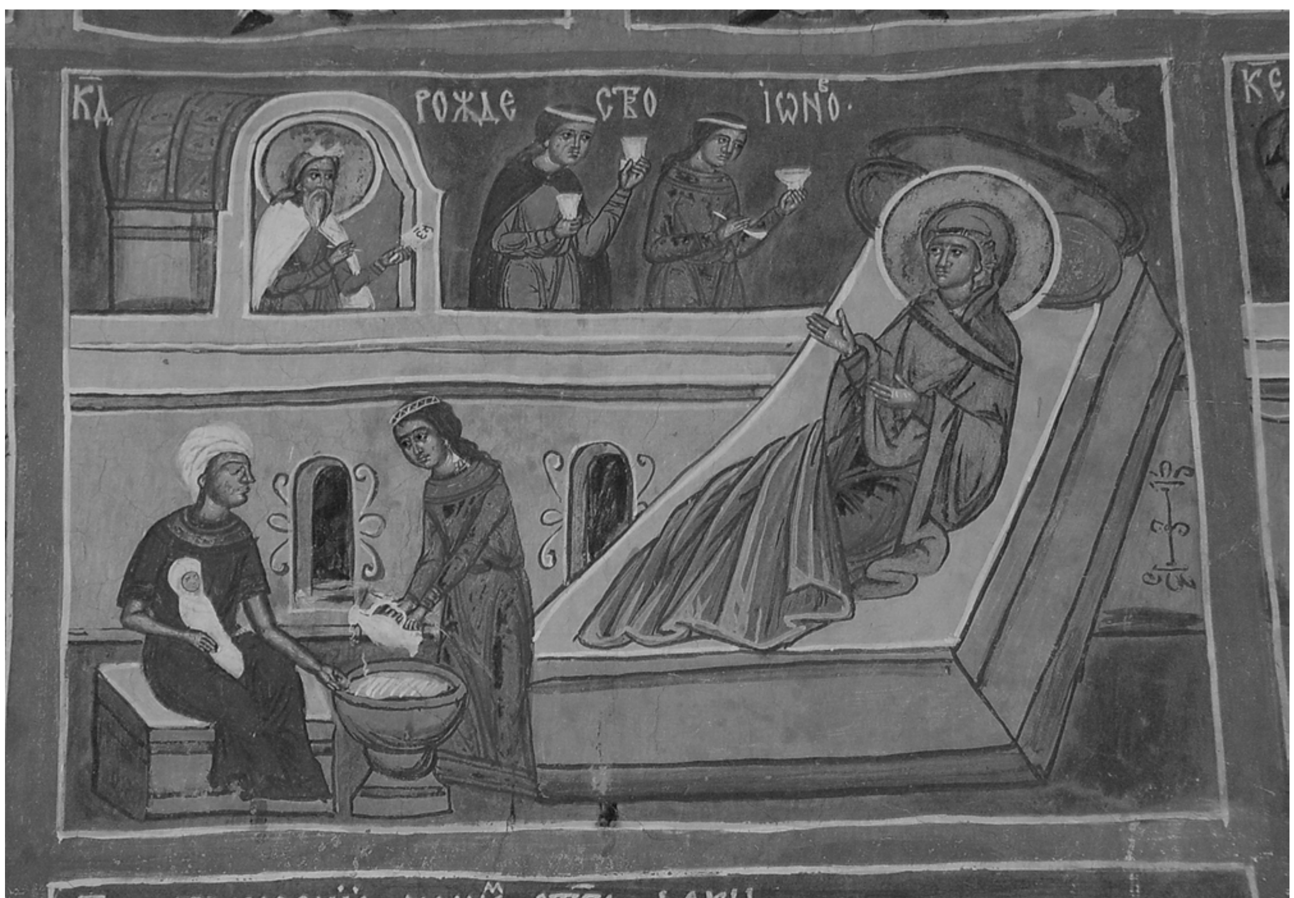


Fig. 42. *Menolog*, 24 iun., perete vest.



Fig. 43. *Menolog*, 2 iul, perete est.

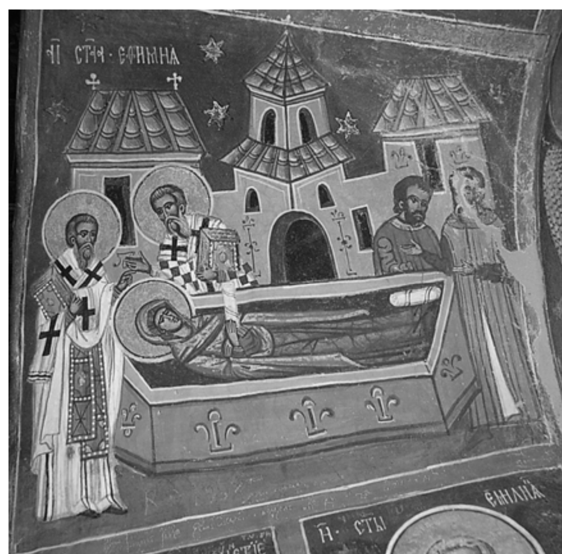


Fig. 44. *Menolog*, 11 iul., glaf ușă sud, latura estică.



Fig. 45. *Menolog*, 13–15 iul., perete sud.



F

Fig. 46. *Menolog*, 20 iul., perete vest.



Fig. 47. *Menolog*, 29 iul., glaf ușă nord, latura estică.



Fig. 48. *Menolog*, 1 aug., perete est.



Fig. 49. *Menolog*, 14–16 aug., perete vest.

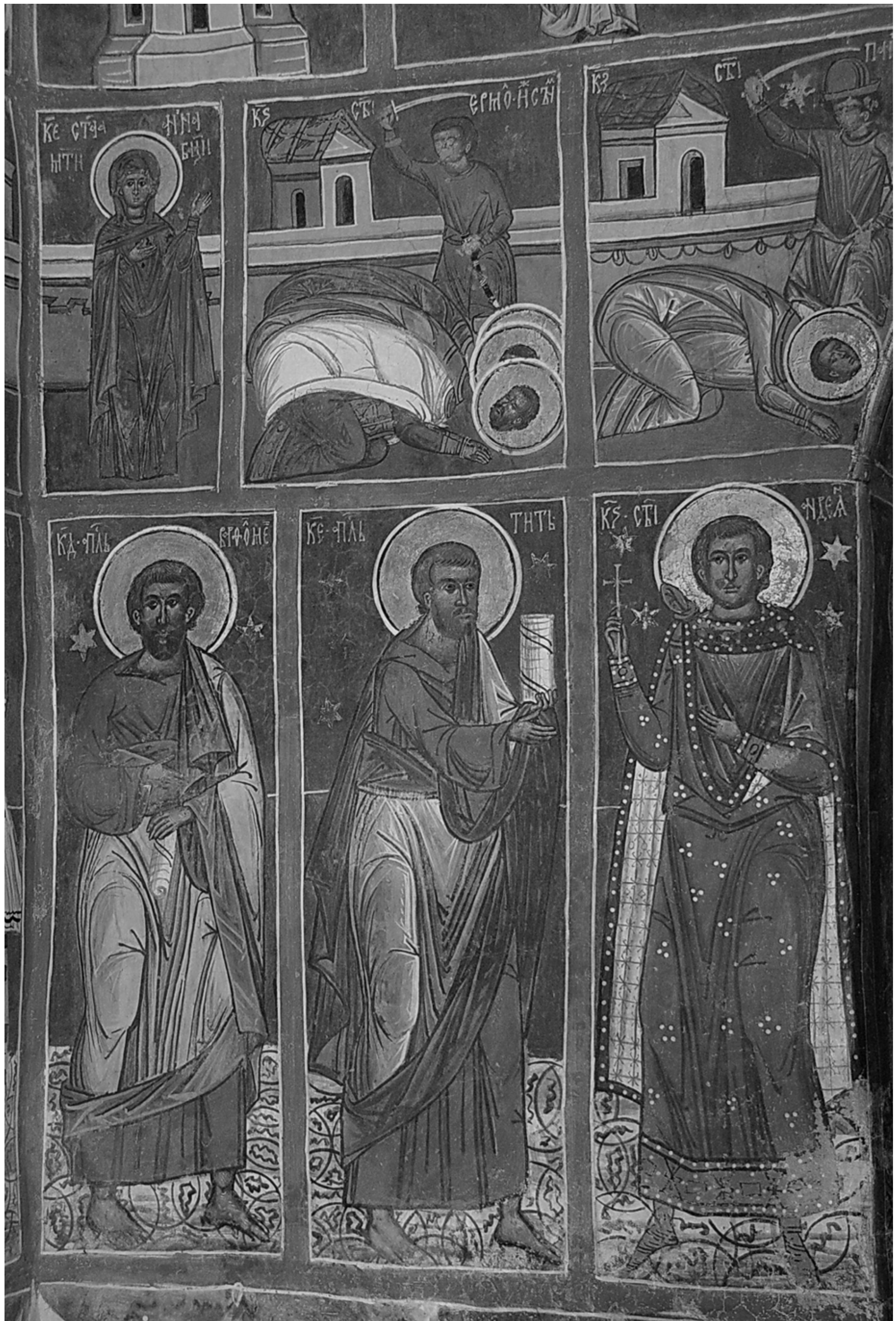


Fig. 50. *Menolog*, 25–27 iul., 24–26 aug., perete nord.

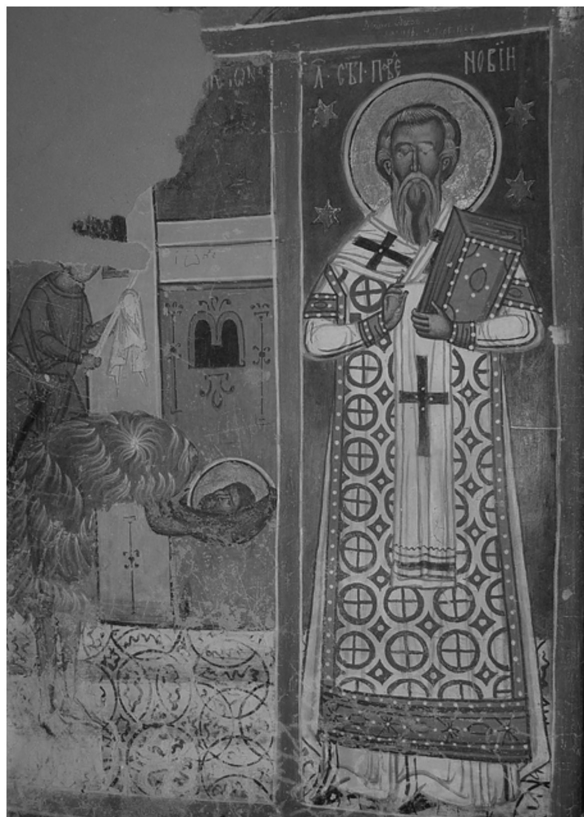


Fig. 51. *Menolog*, 29–30 aug., glaf ușă nord, latura estică.



Fig. 53. *Daniil Sihastrul*, perete nord.

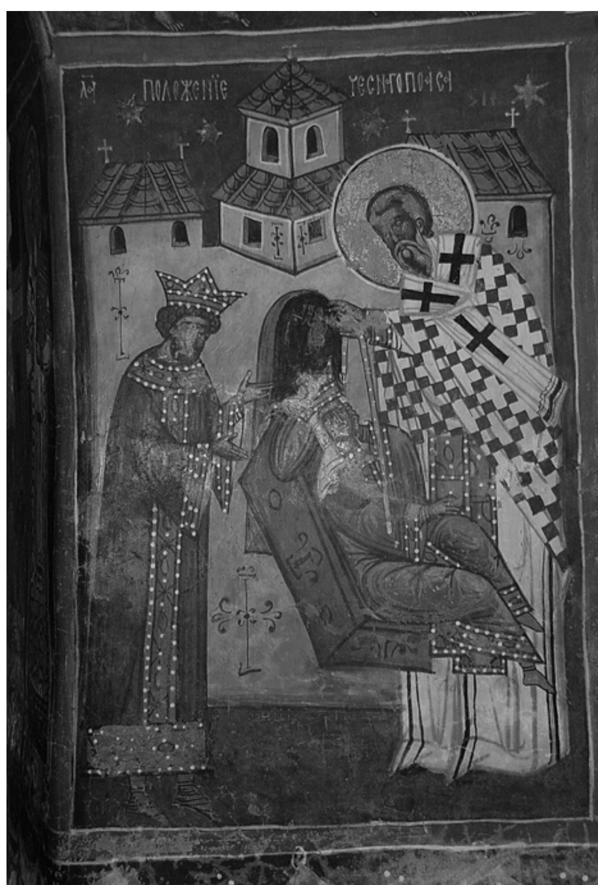


Fig. 52. *Menolog*, 31 aug., perete nord.



Fig. 54. *Maica Domnului Îndurătoarea*, perete est.



Fig. 55. *Maica Domnului*, glaf ușă nord, ax.



Fig. 56. *Iisus Hristos*, glaf ușă sud, ax.



Fig. 57. *Arh. Mihail*, timpan ușă sud.



Fig. 58. *Arh. Gavriil* (26 mart.) perete nord.

În continuarea lunii august, la nord, dar fără să facă parte din ea, a fost pictat un monah în picioare, frontal sprijinit într-o cârjă, cu un rotulus desfăcut în mâna dreaptă. Inscripția îl denumeşte Daniil, cu siguranță portretul lui Daniil Sihastrul, pictat încă o dată şi la exterior, alături de Grigore Roşca. Identitatea figurilor celor doi, şi a modului în care au fost prezentați, face neîndoielnică această identificare. Mormântul schimnicului se află însă în pronaos[14], în pridvor fiind locul de odihnă al mitropolitului Roşca, pregătit de acesta încă din timpul vieții, aşa cum este scris pe piatra lui funerară: „În zilele blagocestivului Domn Iliaş, Voevod, iată eu, Mitropolitul Kir Grigorie, m-a cuprins teama morții pe mine care număr 73 ani de viață şi m-am gândit că nu voi fi ferit de acest pahar şi m-am hotărât pentru această casă a tuturor fraților acestui sfânt lăcaş şi mi-am făcut aici o groapă în care aş vrea când voi muri să fiu înmormântat; la anul 7078 (1570), luna Februarie 5”[15]. Textul este deosebit de sugestiv şi ne dezvăluie modul de gândire al mitropolitului care, asemenea voievozilor, şi-a construit prin exonartexul de la Voroneț o necropolă, alegând ca program iconografic ceea ce lui i s-a părut cel mai potrivit. Astfel, funcția pridvorului poate fi asimilată, în cazul de față, funcției de gropniță, iar cea a *Menologului* unei teme cu caracter funerar, în sensul exaltării prin el a credinței în Înviere, deci a triumfului asupra morții. Deasupra uşii de intrare în pronaos a fost pictată, ca în multe alte biserici moldoveneşti, *Maica Domnului Îndurătoarea* (Eleusa)[16]. La Voroneț ea a fost inclusă printre scenele din *Menolog*, tipologic apropiindu-se de reprezentarea din biserica mitropolitană din Suceava, prin prezența în partea superioară, lateral, a arhanghelilor Mihail şi Gavriil, care, deşi nu poartă în mâini insemnele Patimilor, prin expresia lor le anunță. Prefigurarea jertfei hristice încă de la naştere, scopul Întrupării pentru salvarea omenirii prin jertfa mântuitoare, se împleteşte aici cu jertfele martirice. Tot Maica Domnului, dar Orantă cu Pruncul pe piept, a fost pictată în axul glafului ferestrei de la nord, în pandant cu imaginea lui Iisus binecuvântând cu ambele mâini, din axul glafulului de la sud. Cei doi arhangheli, Mihail și Gavriil, busturi, completează programul iconografic, fiind plasați în timpanele celor două uși, la nord și la sud. Rolul lor este, în mod evident, de păzitori ai intrărilor, amândoi purtând săbii scoase din teacă.

Nici din punct de vedere stilistic, pictura exonartexului nu se încadrează caracteristicilor ansamblurilor murale din vreama lui Ștefan cel Mare. Scenele sunt mici, compozițiile simple, personajele lipsite de eleganță, culorile vii. Literele inegale din inscripții, ca și multele greșeli de scriere, de neînțelegere a unui text sau repetarea uneori a acelorași cuvinte pe sulurile desfășurate ale unor sfinți diferiți indică prezența unui pictor mai puțin școlit, cu siguranță un moldovean mai puțin cunoscător al slavonei. Diferențele stilistice evidente între portretul Maicii Domnului Îndurătoarea (Fig. 54), a celor doi arhangheli din timpanele ușilor laterale (Fig. 57), a figurilor unora dintre sfinții din registrul inferior[17] și restul picturii dovedesc însă că aici a lucrat și un alt pictor, mai sensibil și mai experimentat, posibil, un membru al echipei care a pictat la exterior.

PROGRAMUL ICONOGRAFIC

Bolta semicilindrică și pereții
Menolog

Boltă, latura estică, primul registru, de la nord la sud
Luna Septembrie м(с͠ц)а септевр҃їа numele lunii scris pe fașa roșie ce desparte registrele. Semnul începutului de lună, o semilună, este inclus în prima scenă.
1. (1) Sf. Simeon а͠ ст҃ы се(м)еѡ́н Simeon Stâlpnicul în stâlp, binecuvântând și ținând un sul strâns în mâna stângă; icoana Maicii Domnului Hodighitria, amintire a minunii de la Miasion – ieșirea intactă din apă, după multă vreme, a icoanei făcătoare de minuni a Maicii Domnului – comemorată tot în această zi[18], apare în colțul opus semilunii

[14] G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, p. 282.
[15] Idem, *Bisericile sec. XVI*, p. 336.
[16] La Bălinești, Neamț (în luneta ușii), Baia, Suceava, Sf. Gheorghe (ca la Neamț), Moldovița și Humor (idem, *Maica Domnului Îndurătoarea în bisericile moldovenești din veacul al XVI-lea*, București, 1930). Despre rolul acestei imagini în iconografia intrărilor v. Ioana Iancovescu, *L'Iconographie des entrées d'après des monuments de Roumanie et de Bulgarie*, în *Iztkustvo/Art in Bulgaria*, 33–34,1996, p. 23, n.16.
[17] De exemplu, Daniil Sihastrul, la fel pictat atât în interior, cât și la exterior.
[18] *Viețile Sfinților pe luna Septembrie*, Editura Episcopiei Romanului și Hușilor**,** 1991, p. 40–41.

2. (2) Sf. Mamant в҃ с҃ты·мамантъ dezbrăcat, cu mâinile legate la spate, în cădere pe spate, în timp ce este străpuns în pântece cu o vergea ascuțită, de către un executor
3. (3) Sf. Antim г҃ с҃ты анѳимъ episcopul Nicomidiei decapitat
4. (4) Sf. Vavila д҃ с҃ты вавила decapitarea Sf. Vavila, episcop de Antiohia, și a celor trei copii ucenici ai lui, de către un soldat
5. (5) Sf. Proroc Zaharia є҃ с҃ты захаріа înjunghiat în fața altarului de către un soldat
6. (6) Minunea de la Colose ѕ҃ чюдо въ кола(с)ах arhanghelul Mihail oprind apa și cuviosul Arhip
7. (7) Sf. Sozont з҃ с҃ты созонтъ întins pe o placă de piatră și bătut cu bâte de către doi executori
8. (8) Nașterea Maicii Domnului и҃ рождество б҃ци compoziția obișnuită
9. (9) Sf. Ana, Sf. Ioachim ѳ҃ с҃та анна·с҃ты иѡкимъ în picioare
10. (10) Sf. Minodora, Mitrodora, Nimfodora і҃ с҃таа минодора/ митродора нимьфодора dezbrăcate, legate pe cruci în formă de T (tau)[19]
11. (11) Teodora аі҃ ѳеѡ҆/дора cuvioasa Teodora în picioare, cu o cruce în mâna dreaptă
12. (12) Avtonom ві҃ автономъ sfântul mucenic lapidat
13. (13) Sf. Corneliu гі҃ с҃ты корниліє în picioare, în calitate de propăvăduitor al Evangheliei, înveșmântat cu chiton și himation și ținând un sul strâns în mâna dreaptă[20]

Boltă, latura vestică, primul registru, de la sud la nord

14. (14) „Înălțarea" ді҃ въздвиженіє Înălțarea Sf. Cruci de către patriarhul Macarie, aflat între sfinții împărați Constantin și Elena
15. (15) Sf. Nichita єі҃·с҃ты·никита dezbrăcat în foc
16. (16) Sf. Eufimia ѕі҃ ·с҃таа·єѳимія[21] atacată de o ursoaică
17. (17) „Sf. Mc. Credință, Iubire, Nădejde" зі҃/ с҃ты(х)·м҃(ч) вѣр(и) лю(б)вє надеж(д)ь cele trei surori – Pistis, Elpis, Agapis – și mama lor Sofia decapitate
18. (18) Sf. Evmenie иі҃·с҃ты·євменіє episcopul Gortinei în picioare, cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând
19. (19) Trofim, Savatie, Dorimedont ѳі҃·трофи(м)·сава(т)є[22] доромен(т)ь[23] decapitați
20. (20) к҃·с҃ты·євстатіє Sf. Eustatie cu soția, dezbrăcați, și cei doi copii (pictate numai nimburile în spatele părinților) în bou de aramă încins
21. (21) Proroc Iona ка҃·про(к)·иѡ҆на în picioare, cu sul desfăcut în mâini[24]; pe sul: г҃н ѹ/слыш/ахъ с/лѹхъ/ тво(и) „Doamne, auzit-am faima Ta" (*Avacum 3.2*)[25]
22. (22) Sf. Foca кв҃·с҃ты·фока decapitat
23. (23) „Zămislirea Sf. Ioan" кг҃·зачатіє їѡново Zaharia și Elisabeta în picioare, îmbrățișați[26]
24. (24) Sf. Tecla кд҃·с҃таа·ѳє(к)ла în picioare, cu cruciulița de martir în mâna dreaptă
25. (25) Sf. Eufrosina кє҃ єфро/си(н) cuvioasă în picioare, cu o cruce în mâna dreaptă
26. (26) „Mutarea la Domnul a [Sf.] Ioan Cuvântătorul de Dumnezeu" кѕ҃· прѣставленїє/ ιѡ(н) б҃госло(в) Sf. Ioan Teologul așezat în mormânt de către patru ucenici
27 (27) Sf. Calistrat кз҃·с҃ты·калистратъ șapte mucenici decapitați
28. (28) Sf. Hariton ки҃·с҃ты·харито(н) monah în picioare, cu un baston în mâna stângă
29. (29) Sf. Chiriac кѳ҃·с҃ты·кири/ак monah în picioare, ținând un sul desfăcut, fără text scris

---

[19] Reprezentare similară numai la Moldovița.
[20] Formulă iconografică ca la Moldovița.
[21] În loc de єфимиа. Probabil, o confuzie între grafemele ф și ѳ.
[22] În loc de саватїє.
[23] În loc de доримедонт.
[24] Ca la Dobrovăț, Suceava – Sf. Dumitru și Moldovița; la Tismana și Sucevița a fost pictat ieșind din chit.
[25] Text reluat la Avacum, 2 decembrie.
[26] Aceeași reprezentare la Suceava – Sf. Gheorghe, Suceava – Sf. Dumitru și Moldovița.

30. (30) Sf. Grigorie л҃·с҃ты грїгорїє Luminătorul, arhiepiscopul Armeniei, în picioare, binecuvântând și purtând Evanghelia în mâna stângă

Boltă latura estică, registrul al II-lea, de la nord la sud

Luna Octombrie м҃(с)ца ѡ(к)товрїє numele lunii scris pe fașa roșe ce desparte registrele. Semnul începutului de lună, o semilună, este inclus în prima scenă.

1. (31) Sf. Anania а҃ с҃ты ананиѧ lapidat

2. (32) Sf. Ciprian в҃ ... decapitarea Sf. Mucenic Ciprian, episcop de Cartagina, și a muceniței Iustina

3. (33) Sf. Dionisie Aeropagitul, episcop de Atena, căzut în genunchi, decapitat

4. (34) Sf. Ierotei episcopul Atenei în picioare, cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând

5. (35) Sf. Haritina lapidată

6. (36) Sf. Ap. Toma în închisoare[27], străpuns cu sulițe de doi executori

7. (37) Sf. Serghie decapitat și Vah dezbrăcat, căzut pe spate și bătut cu o bâtă

8. (38) Sf. Pelaghia и҃ ... sfânta cuvioasă în picioare, cu o cruce în mâna dreaptă

9. (39) Sf. Ap. Iacob răstignit

10. (40) Sf. mucenici Evlampie și Evlampia decapitați

11. (41) Sf. Ap. Filip, diacon în Cezareea, în picioare, cu chivotul în mâna stângă și cădelnițând

12. (42) Sf. Prov, Tarah Andronic ... с҃ты·провь·тарьхь андроиник[28] decapitați

13. (43) Sf. Carp și Papil г҃ї·с҃ты·карпь и папї(л)·decapitarea mucenicilor Carp, episcop de Pergam, și a diaconului Papil

Peretele de sud, primul registru

14. (44) Sf. Nazarie, Ghervasie, Chelsie și Protasie decapitați; într-un colț icoana Sf. Paraschiva[29]

15. (45) Sf. Luchian [лꙋки]ꙗнь șezând în închisoare, păzit de un soldat

Boltă latura vestică, registrul al II-lea, de la sud la nord

16. (46) Sf. Longhin ѕ҃ї ·с҃ты·логинь decapitat

17. (47) Sf. Osea Proroc, Sf. Andrei [Cretanul] з҃ї·с҃ты ѿсїѧ[30] проркь с҃ты·андреи în picioare, purtând în mâini suluri desfăcute pe care scrie la Osea: тако/ глаго/леть/ г҃ь съ/верѣ „Așa grăit-a Domnul cu credință" (parafrază după *Osea 1.1–2*); la Andrei: ѡ къ/дꙋ на/чнъ с/пасе/плака (?)[31]

18.(48) Sf. Luca Evanghelist и҃ї·с҃ты·лꙋка·евангелисть pictând icoana Maicii Domnului Hodighitria

19.(49) Sf. Ioil ѳ҃ї·с҃ты·иѡ҃и(л)ь în picioare, cu un sul desfăcut în mâini; pe sul: ѿ къ/дꙋ?о/мно/ль в/ожи ... (?)[32]

20. (50) Artemie к҃·артемиє Sf. Mare Mucenic Artemie decapitat

21. (51) Ilarion к҃а·лариѡ҃нь[33] monah în picioare, cu un sul strâns în mâini

22. (52) „Averchie și cei 7 tineri" к҃в·аверкїє·и с҃ты(х)·з҃·ѿтрокь episcopul Ierapolei, cu Evanghelia în mâna stângă și binecuvântând, în picioare alături de cei șapte tineri din Efes, adormiți în peșteră

23. (53) Sf. Iacob [ruda Domnului] к҃г·с҃ты·ꙗковь apostol în picioare, cu un sul strâns în mâna stângă

24. (54) Sf. Areta și însoțitorii săi к҃д·с҃ты·арефа и дрꙋжнина ег[о] decapitarea unui grup numeros de mucenici

25. (55) Sf. Marcian к҃е·с҃ты·маркиѧнь decapitarea a trei mucenici, Marcian și Martirie, notari în Constantinopol, și, probabil, Sf. Mc. Anastasie comemorat în aceeași zi și mort tot prin decapitare[34]

---

[27] Apostolul Toma nu a fost omorât în închisoare, *Viețile Sfinților pe luna Octombrie*, Editura Episcopiei Romanului și Hușilor, 1992, p. 82. Detaliu cu închisoarea mai apare numai la Moldovița și poate fi o contaminare cu reprezentarea morții Sfântului Dimitrie străpuns de sulițe în închisoare.

[28] În loc de андроник.

[29] La Dobrovăț, Tismana, Roman și Sucevița, Sf. Paraschiva a fost pictată în picioare.

[30] În loc de ѡсїи.

[31] Neinteligibil.

[32] Neinteligibil.

[33] În loc de иларишнь.

[34] *Viețile Sfinților pe luna Octombrie*, p. 269–270.

26. (56) Sf. Dimitrie к҃ѕ·с҃ты· димитрїе șezând în închisoare, împuns cu trei sulițe în pântece

27. (57) Sf. Nestor к҃з·с҃ты· нисторь decapitat

28. (58) Sf. Terentie к҃и·с҃ты теренти[35] decapitarea unui grup numeros de mucenici

Peretele de nord, primul registru

29. (59) Sf. Mc. Anastasia Romana decapitată

30. (60) Sf. Mc. Zenovie și Sf. Mc. Zenovia, sora sa, decapitați

31. (61) Decapitarea unui mucenic, probabil, a Sfântului Epimah[36]

Boltă latura estică, registrul al III-lea, de la nord la sud

Luna Noiembrie Semnul începutului de lună, o semilună, este inclus în prima scenă.

1. (62) [Sf. Cosma] Sf. Damian ... с҃ты дамиꙗнь sfinții doctori fără de arginți Cosma și Damian în picioare, cu cutiuțele de medicamente în mâini

2. (63) Sf. Achindin și cei împreună cu el[37] в҃·с҃ты(х) аке(н)динь·иже сь нимь 7 mucenici în foc

3. (64) Sf. Achindin, Pigasie, Aftonie г҃·с҃тыхь·ак[ен]динь·пигасїе·аѳонїе lapidați[38]

4. (65) Sf. Ioanichie д҃·с҃ты·їѡанїкїе cel Mare, cuvios, în picioare, cu un sul strâns în mâna dreaptă

5. (66) Sf. Galaction, Epistimia е҃ с҃ты·галакьтиѡ(н)·епистими[39] sfinții mucenici Galaction și Epistimia decapitați

6. (67) Sf. Pavel ѕ҃ с҃ты·павель Mărturisitorul, patriarhul Constantinopolului, ştrangulat cu omoforul

7. (68) „Sfinții 33 de Mucenici" з҃ с҃тыхь л҃г м(ч)нїкь din Melitina, decapitarea unui grup numeros de mucenici

8. (69) „Soborul arhanghelului Mihail" и҃ съборь архо[40] [миха]иль grup de arhangheli, cei din prim plan țin un medalion cu Iisus Emanuel bust, având un sul strâns într-o mână și binecuvântând

9. (70) Sf. Teoctista [ѳ҃] с҃та ѳ[е]ѡ[кт]ист(а) cuvioasa în picioare, ținînd o cruce în mâna dreaptă

10. (71) Sf. Orest ї҃ ... legat cu mâinile la spate, cu trupul plin de răni, târât de un cal

Peretele de sud, registrul al II-lea

Continuarea scenei ce ilustrează ziua de 10 noiembrie

11. (72) Sf. Mc. Victor [аї҃]·с҃ты м(ч)к виторїе[41] decapitat

12. (73) Sf. Ioan вї·с҃ты·їѡ[нь] cel Milostiv în picioare

13. (74) Sf. Ioan Gură de Aur гї с҃ты іѡ҃нь златаѹсть *Sursă a înțelepciunii.* Sf. Ioan, în calitate de călugăr, stă pe un scaunel cu Evanghelia deschisă în mâini în care scrie; de sub pana de scris și din pântecele lui curg șuvoaie de apă spre care se îndreaptă un grup de bărbați, și un călugă; călugărul bea dintr-un ulcior iar unul dintre bărbați are un pahar în mâna, ceilalți se apleacă spre șuvoiul de apă care iese din Evanghelie; în spatele sfântului trei călugări se retrag (după ce au băut apa)[42]

---

[35] În loc de терентие.

[36] La Humor, Inscripția îl numește pe episcopul Stahie care a murit în pace, imaginea corespunde însă martiriului Sfântului Epimah. La Nagoričino a fost pictată mucenița Eutropia, în timp ce Sf. Epimah este reprezentat în picioare, ilustrare a zilei de 30 octombrie (Pavle Mijović, *Menolog istorijsko-unetnicka istrajivania*, Beograd, 1973, p. 267, fig. 36), iar la Dečani 31 octombrie este marcat de decapitarea episcopilor Stahie și Amplie (*ibidem*, p. 324, Fig. 191); la Dobrovăț și Probota, ziua este marcată prin decapitarea Sf. Epimah; la Baia și Neamț, se repetă aceeași reprezentare ca la Humor; la Moldovița – decapitarea Sf. Tarah, comemorat, de fapt, în 12 oct; la Sucevița л҃а с҃тго м(ч)҃нка епи/маха apare lagat de stâlp şi lovit cu pietre.

[37] Achindin, Pigasie, Anepodist, Elpidifor, Aftonie și a celor împreună cu ei, *Viețile Sfinților pe luna Noiembrie*, ed. Episcopiei Romanului şi Huşilor, 1993, p. 13–22.

[38] Inscripția îi numește pe mucenicii comemorați în 2 noiembrie: Achindin, Pigasie și Aftonie, fiind o greșeală, imaginea ilustrând ziua de 3 noiembrie, cu lapidarea mucenicilor Achepsima, Iosif și Aitala.

[39] În loc de епистимїа. Probabil, o omisiune și nu o influență din lb. greacă.

[40] În loc de ар҃х.

[41] În loc de викторїе. Varianta *Vitorie* este atestată în documentele din Moldova încă din secolul al XV-lea (v. N. Constantinescu, *Dicționarul Onomastic Românesc*, Editura Academiei RPR, 1963).

[42] Ioan Gură de Aur – *Sursă a înțelepciunii*, mai apare la Humor – șuvoiul de apă iese numai din Evanghelie, sfântul în veșminte de episcop, ca la Sf. Dumitru din Suceava (mult repictat de către restaurator); la Neamț – șuvoiul de apă iese tot din

14. (75) Sf. Filip дї сты филилипь[43] apostolul dezbrăcat, legat cu capul în jos între doi pomi
15. (76) Sf. Gurie și Aviv și Samona еї сты гурї[44]·и авивъ·и само(н) decapitați

Boltă latura vestică, registrul al III-lea, de la sud la nord
16. (77) Sf. Matei ѕї·сты·маѳеи apostol și evanghelist, cu Evanghelia în mână, în foc
17. (78) Sf. Grigorie зї сты/ григорїе Taumaturgul, episcopul Neocezareei, în picioare, cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând
18. (79) Sf. Platon иї платонь/ сты decapitat
19. (80) Sf. Proroc Avdie ѳї·прор(о)к авдеи în picioare; pe sulul desfăcut: ти ви/флеим/е зем/ле иу/дова „ Și tu, Betleeme, pământul lui Iuda" (*Matei 2. 6* reinterpretând *Miheea 5. 1*)
20. (81) Sf. Grigorie к сты григо/рїе Grigorie Decapolitul/ Sf. Proclu patriarh al Constantinopolului în picioare cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând[45]
21. (82) „Intrarea în Biserică" ка въведенїе[46] compoziția obișnuită
22. (83) Sf. Filimon кв сты...... филимо(н) иже съ ни(м) decapitat alături de Arhip și Apfia[47]
23. (84) Sf. Amfilohie кг сты·амфилофи[е] , episcopul de Iconia, în picioare cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând
24. (85) Sf. Grigorie al Acragandiei кд григорїе аграгански în picioare, vorbind cu Savin și Crescent cărora li s-au înegrit fețele[48]
25. (86) Sf. Ecaterina ке стаа катерини[49] decapitarea împărătesei Ecaterina și a soției împăratului Maximian (fără coroană)[50]
26. (87) Sf. Alipie кѕ сты алемпїе[51] în stâlp, binecuvântând și având în mâna stângă un sul strâns

Peretele de nord, registrul al II-lea
27. (88)Sf. Iacob Persul кн сты·іаков [перскнин] înjunghiat în gât, cu mâinile şi picioarele ciopârțite
28. (89) Sf. Ștefan ки сты стефань cel Nou căzut cu fața în jos, cu mâinile și picioarele legate, târât de picioare și lovit în cap cu o bâtă
29. (90) Sf. Paramon și cei împreună cu el кѳ сты·парамо(н) иже съ ни(м) decapitarea unui grup numeros de mucenici
30. (91) Sf. [Andrei] л сты ... răstignit cu capul în jos și bătut

Boltă latura estică, registrul al IV-lea, de la nord la sud
Luna Decembrie м(с)ца ... Semnul începutului de lună, o semilună, este inclus în prima scenă. Inscripția cu numele lunii, astăzi ștearsă, s-a aflat în interiorul semilunii.

Evanghelie, sfântul e în veșminte de monah; la Sucevița – sfântul ierarh le arată Evanghelia celor adunați înaintea lui. Răspândirea învățăturii evanghelice ca o apă vie care se transmite de la unul la altul corespunde exact cuvintelor Mântuitorului: „Dacă însetează cineva, să vină la mine și să bea. Cine crede în Mine din inima lui vor curge râuri de apă vie" (*Ioan 7. 37–38*) (Tania Velmans, *Iconographie de la „Fontaine de vie" dans la tradition byzantine à la fin du Moyen Âge*, în *Synthronon* II, Paris, 1968, p. 119–220 ; V. Djurić, *Les docteurs de l'église*, în *Ανατυπο απο το Ευφροσυνον Αφιερωμα στον Μανολη Χατζηδακη*, Αθηνα, 1991, p. 131–132, n. 11–15, Fig. 67 ; A. Grabar, *Les images des poètes et des illustrations dans leurs oeuvres dans la peinture byzantine tardive*, în = bXdah , 10, Beograd, 1979, p. 15–16, Fig. 1). La Dobrovăț, Probota, Suceava – Sf. Gheorghe, Moldovița, Tismana, Căluiu, ziua de 13 noiembrie este fixată prin imaginea Sf. Ioan Gură de Aur în picioare.

[43] În loc de филипь.

[44] În loc de гурїе. Varianta гурїи este cea din onomasticonul bulgar.

[45] Inscripția îl numește pe Sf. Grigorie Decapolitul, în imagine apare un ierarh, Sf. Proclu comemorat și el în această zi. Patriarhul Constantinopolului mai apare numai la Cozia și Bucovăț, alături însă de Grigorie Decapolitul.

[46] Popular a circulat și denumirea slavonă a sărbătorii – Vovidenia.

[47] Ca la Moldovița. De fapt, cei trei au fost omorâți prin bătaie sau lapidare (*Viețile Sfinților pe luna Noiembrie*, ed. Episcopiei Romanului și Hușilor, 1993, p. 409).

[48] Episodul este surprins și la Probota, Suceava – Sf. Gheorghe și Sf. Dumitru, Humor, Moldovița, Neamț, dar numai la Moldovița cei doi preoți mai au fețele înnegrite, ca pedeapsă dumnezeiască pentru mărturia lor mincinoasă împotriva Sfântului Grigorie (*Viețile Sfinților pe luna Noiembrie*, p. 442).

[49] În loc de екатерина.

[50] Decapitarea Sf. Ecaterina este însoțită de cea a soției împăratului Maximian la Suceava – Sf. Gheorghe și Neamț, așa cum s-a vrut, probabil, și la Humor, unde în locul împărătesei (Basilissa) a fost pictat un împărat, lângă Sf. Ecaterina (?).

[51] În loc de алипїе.

1. (92) Sf. Proroc Naum прор҃къ·наѹмь în picioare, cu un sul desfăcut în mâna stângă; pe sul: тако г/лагол/еть го/сподь/ въсѧ „ Așa grăit-a Domnul iată” (*Naum 1. 12*)
2. (93) Sf. Proroc Avacum в҃ прор҃(к)·авако(м) în picioare, cu un sul desfăcut în mâna dreaptă; pe sul: г҃и ѹс/льша(х)/ слѹ(х) тв/ои и ѹ/боах/ь сѧ г҃и „Doamne, auzit-am de faima[52] Ta și m-am temut, Doamne” (*Avacum 3.2*)
3. (94) Sf. Proroc Sofonie г҃·прр҃окь софонїе în picioare, cu un sul desfăcut în mâini; pe sul: ты в/ифле/име з/емле/ иѹдо/ва ни/чиме „Betleeme, pământul lui Iuda, nu ești nicidecum [cel mai mic]” (*Matei 2. 6*), reluând *Miheia 5. 1*).
4. (95) Sf. Varvara д҃·ст҃а варвара Mc. Varvara decapitată de către tatăl ei, asupra căruia coboară trăsnetul sub forma unui şuvoi de foc
5. (96) Sf. Sava е҃·ст҃ы·сава cuviosul Sava cel Sfințit în picioare, cu un sul strâns în mâna stângă
6. (97) Sf. Nicolae ѕ҃·ст҃ы николае episcopul Mirei Lichiei în picioare, cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând
7. (98) Sf. Ambrozie з҃ ст҃ы амбросїе episcopul Mediolanului în picioare, cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând
8. (99) Sf. Patapie и҃·ст҃ы патапїе cuvios în picioare, cu un sul desfăcut în mâna stângă; pe sul: г҃ь въз/ненавї/дѣ три/дѣла с/тара бл/ѫдни „Domnul urăște trei fapte vechi: desfrânarea”
9. (100) Zămislirea [Maicii Domnului] de către Ana ѳ҃ зачатїе·анино (sic)[53] Ana și Ioachim îmbrățișați
10. (101) Sf. Mina, Ermoghen, Evgraf ї҃·ст҃ы(х)·мина ермоге(н)·евграфа[54] decapitați
11. (102) Sf. Daniil аї҃·ст҃ы ... în stâlp, cu un sul strâns în mâini

Peretele de sud, registrul al III-lea
12. (103) Sf. Spiridon вї҃ ст҃ы·спиридо(н) în picioare, cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând
13. (104) Sf. Eustratie, Auxentie, Evghenie, Mardarie și Orest гї҃·ст҃ы евстратїе·авѯнь·евгенїе· мардарїе·и ѡрестъ Eustratie și Auxentie decapitați, Mardarie gol cu mâinile legate, spânzurat cu capul în jos de o vergea de fier ce-i trece prin glezne, lui Evghenie scoțându-i-se dinții, Orest pe grătar
14. (105) Sf. Tirs, Levchie дї҃· ст҃ы·ѳ[ирсь] левкїе Levchie decapitat, Tirs gol cu mâinile legate la spate de un stâlp, tăiat cu fierăstrăul[55]
15. (106) Sf. Elefterie еї҃ ст҃ы·леѳерїе episcopul Iliriei, decapitat

Boltă latura vestică, registrul al IV-lea, de la nord la sud
16. (107) Proroc Agheu ѕї҃· прр҃(ок) агеа în picioare, cu un sul desfăcut în mâna dreaptă; pe sul: посрѣ/дѣ дво/ю жив/от ѹпо/знан „La mijlocul vieții tale vei cunoaște”
17. (108) „Trei tineri în cuptor, Sf. Proroc Daniil” зї҃·три·ѿтрокы·въ пещи прр҃ок данїил cei trei tineri ținându-se de mâini în cuptor, prorcul Daniil în picioare cu un sul desfăcut în mâini; pe sul: гора с/ня ѿ/ неѧ ж/е неиз/речен/о ѿ с҃ѧ „Munte umbrit din care nespus s-a...” (aluzie la *Daniil 2. 34* și *45*)
18. (109) Sf. Sebastian și însoțitorii săi иї҃·ст҃ы севастиань·и дрѹж(н)и его Sf. Sebastian împuns cu o suliță în pântece, doi mucenici decapitați
19. (110) Sf. Bonifatie ѳї҃·ст҃ы въниფа(н)тїе[56] decapitat
20. (111) Sf. Ignatie к҃ ст҃ы·игнатїе Teoforul episcopul Antiohiei atacat de doi lei
21. (112) Sf. Iuliana ка҃·ст҃аа ιѹлиѧна decapitată
22. (113) Sf. Anastasia кв҃·ст҃аа анастасї/ѧ în foc, cu vasul de medicamente în mână
23. (114) „Sfinții 10 mucenici cei din Creta” кг҃·ст҃ы(х)·ї҃·м(ч)҃никь·и(ж)е в крт(и) decapitarea unui grup de cinci martiri

---

[52] După *Biblia Sinodală*, 1988.
[53] Așa apare și în calendarul rus și cel bulgar.
[54] În loc de евграф. Apare forma de genitiv în loc de cea de nominativ, după modelul formulei din Sinaxar.
[55] Aceeași reprezentare la Suceava – Sf. Gheorghe și Neamț.
[56] În loc de вонифатїе.

24. (115) Sf. Eugenia к҃д·ст҃аа·євгєнїа decapitarea
25. (116) „Nașterea lui Hristos” к҃є рождество х҃во/ м҃ир ѳ҃ѕ compoziția obișnuită
26. (117) „Fuga în Egipt” к҃ѕ прѣидє въ єгипєть Maica Domnului cu Iisus în brațe pe cal dus de căpăstru de un tânăr, Iosif în urma lor

Peretele de nord, registrul al III-lea
27. (118) Sf. Ștefan к҃з·ст҃ы/ стєфань diaconul Ştefan lapidat
28. (119) „Sfinții mucenici 20.000 din Nicomidia” к҃и·ст҃ыхь·в҃·тжмѣ м(ч)н҃икь·ижє въ никомидїи grup mare de mucenici în foc
29. (120) „Sfinții prunci uciși 14 000” [к҃ѳ]·ст҃ы(х) младєнєць· извъбиєнихї д҃ї·тисѣщь
30. (121) Sf. Anisia л҃·ст҃аа·нїсиѧ[57]· străpunsă cu o spadă în coaste
31. (122) Sf. Cuv. Melania în picioare

Boltă latura estică, registrul al V-lea, de la nord la sud
<u>Luna Ianuarie</u> Semnul începutului de lună, o semilună, este inclus în prima scenă, inscripția este ștearsă
1. (123) „Tăierea împrejur a Domnului, Sf. Vasilie” ѿбрѣзанїє г҃нє ст҃ы васїлїє Tăierea împrejur – schema obișnuită; Sf. Vasile cel Mare în picioare
2. (124) Sf. Silvestru papa в҃ ст҃ы сєлєвєстръ[58]·папа în picioare, cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând
3. (125) Sf. Proroc Maleahi г҃·про҃рок·малахиѧ în picioare, cu un sul desfăcut în mâna srângă; pe sul: сє д҃нь/ грѣдє(т) и/ зовѣщ/лє(т) до/мѹ и/зраилє „Iată, vin zile şi voi încheia legământ cu casa lui Israel”[59]
4. (126) Sf. Teoctist și Teopempt și Teonas д҃·ст҃ы ѳєѿктисть и ѳєѿпєть[60]· и ѳєѿнь cuviosul Teoctist în picioare cu un sul strâns în mâini, decapitarea mucenicilor Teopempt și Teona
5. (127) Sf. Pavel є҃ ст҃ы павєл Pavel Tebeul[61] în picioare, cu un sul desfăut în mâna dreaptă; pe sul: трѣвъ/ ꙗдѣ(х) трѣ/воѧ ѡд/ѣахь с/ѧ ·на трѣ/вѣ лєжа/ахь „Iarbă am mâncat, cu iarbă m-am încins (= îmbrăcat), pe iarbă m-am odihnit”
6. (128) „Dumnezeiasca Arătare” ѕ҃ бг҃оꙗвлєнїє Botezul lui Iisus cu detaliu copacului cu securea
7. (129) Sf. Ioan Botezătorul ѕ҃·ст҃ы їѿнь în picioare, cu un sul desfăcut în mâna stângă; pe sul: покаи/тє сѧ лю/диє б҃жи/прибли/жи бо с/ѧ црствї/є нєбє „Pocăiți-vă, oamenii lui Dumnezeu, că s-a apropiat Împărăția Cerurilor” (*Matei 4, 17*)
8. (130) Sf. Domnica и҃ ст҃аа до(м)ника cuvioasă în picioare, cu o cruce în mâna dreaptă
9. (131) Sf. Polieuct ѳ҃·ст҃ы полиєкть[62] decapitat
10. (132) Sf. Grigorie ї҃ ст҃ы григорїє episcopul Nisei în picioare, cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând

Peretele de sud, registrul al IV-lea
11. (133) Sf. Teodosie [а҃ї] ст҃ы ѳєѿдѡсїє cel Mare, începătorul vieții de obște în picioare, cu un sul strâns în mâna stângă
12. (134) Sf. Tatiana в҃ї ст҃аа татиѧна decapitată

Glaful ferestrei, în ax
і҃с х҃с Iisus Hristos, bust, binecuvântând cu ambele mâini

Glaful ferestrei, latura estică, primul registru
13. (135) Sf. Ermil și Stratonic г҃ї ст҃ы·єрми(л)·и стратони(к) aruncați în Dunăre

[57] În loc de анїсиа.
[58] În loc de сильвєстръ/силивєстръ.
[59] Parafrază la *Maleahi 3. 1.*
[60] În loc de тєѡпємть.
[61] Comemorat în 15 ianuarie.
[62] În loc de полиєвкть.

Glaful ferestrei, latura vestică, primul registru
14. (136) „Părinți uciși din Sinai” д҃ı ѡц҃ь ꙋбиени(х)/ въ синa(и) cuvioșii mucenici din Sinai și Rait, decapitarea a doi călugări
15. (137) Sf. Pavel еı҃/ ст҃ы павє(л) cuvios[63] în picioare, cu un sul strâns în mâna stângă

Perete sud, registrul al IV-lea (în continuare)
16. (138) „Cinstirea lanțului” [Sf. Ap. Petru] ѕı҃·поклонїє чесниѧ вєриг Petru în închisoare luat de mână de îngerul aflat în afara zidurilor, lanțul cazut, un soldat dormind

Boltă latura vestică, registrul al V-lea, de la nord la sud
17. (139) Antonie cel Mare андон/иє[64] în picioare, cu un sul desfăcut în mâna dreaptă; inscripția de pe sul este ștearsă
18. (140) Sf. Atanasie, Chiril иı҃· ст҃ы аѳанасїа ст҃ы кирилъ Sf. Ierarhi Atanasie cel Mare și Chiril, arhiepiscopii Alexandriei, în picioare, cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând
19. (141) Sf. Macarie ѳı҃·ст҃ы макарїє·ст҃ы ма[ка]рїє cuvioșii Macarie cel Mare și Macarie Alexandrinul în picioare, fiecare cu câte un un sul în mâini
20. (142) Sf. Eftimie cel Mare к҃ єѳимїє/ велики în picioare, cu un sul defăcut, fără text, în mâna dreaptă
21. (143) Sf. Maxim ка҃ ст҃ы/ маѯимъ Mărturisitorul în picioare, cu cu un sul defăcut, fără text, în mâna stângă
22. (144) Sf. Timotei кв҃ ст҃ы тимоѳеи apostolul întins pe pământ și bătut cu bâte
23. (145) Sf. Clement кг҃ ст҃ы·клемен(т)ь episcopul Anciriei decapitat alături de mc. Agatanghel
24. (146) Sf. Xenia кд҃ ст҃аа єѯенїа[65] în picioare, cu o cruce în mâna dreaptă
25. (147) Sf. Grigorie Cuvântătorul de Dumnezeu кє҃·ст҃ы григо/рїє бг҃сло(в) arhiepiscopul Constantinopolului în picioare, cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând
26. (148) Sf. Xenofont кѕ҃/ ѯено/фо(н)ть patru monahi în picioare: Xenofont cu un sul strâns în mâini, soția lui Maria cu o cruce în mâna dreaptă și cei doi copii, Ioan și Arcadie

Peretele de nord, registrul al IV-lea
27. (149) „Aducerea moaștelor Sf. Ioan Gură de Aur” кз҃ прѣнесенїє мѡщем ст҃го їѡна зла(т)ꙋста ducerea moaştelor într-o raclă purtată pe umeri de patru preoți precedați de doi diaconi

Glaful ferestrei, în ax
Maica Domnului мр҃ ѳ҃ꙋ, bust, orantă, cu Pruncul ıc҃ хс҃ pe piept binecuvântând cu ambele mâini

Glaful ferestrei, latura vestică, primul registru
28. (150) Sf. Efrem Sirul ки҃ ст҃ы єфрє(м) сирин în picioare, cu un sul defăcut, fără text, în mâna dreaptă

Glaful ferestrei, latura estică, primul registru
29. (151) **„**Aducerea moaștelor Sf. Ignatie” [Teoforul] кѳ҃ прѣнесенїє мощє(м)·гна/тїѧ[66] aducerea moaştelor într-o raclă mare purtată pe umeri de trei preoți

Peretele de nord, registrul al IV-lea (în continuare)
30. (152) Sf. Ipolit papa л҃ ст҃ы єполи(т)[67] папа aruncat în mare
31. (153) Sf. Mucenici doctori fără de arginți Chir și Ioan ла҃ ... decapitați

[63] Deși inscripția îl amintește pe Sf. Pavel Tebeul, în imagine apare, probabil, Sf. Cuv. Ioan Colibașul, ca la Dobrovăț, Suceava – Sf. Gheorghe și Sf. Dumitru, Moldovița, Roman, Sucevița.
[64] În loc de антониє.
[65] În loc de ѯенїа.
[66] În loc de игнатїѧ/игнатїє.
[67] În loc де иполит.

Peretele de est, registrul al VI-lea (în continuarea celor de pe boltă)
Luna Februarie Semnul începutului de lună, o semilună, este inclus în prima scenă. Inscripția este ștearsă.
1. (154) Sf. Trifon [а҃] ст҃ы трифо(н) decapitat
2. (155) „Întâmpinarea Domnului” в҃ стрѣтенїе/ і҃с х҃с / миҏ ѳ҃ѵ compoziția obișnută
3. (156) Sf. Simeon г҃·ст҃ы семеѡ(н) în picioare, alături de proroci̦ța Ana
4. (157) Sf. <I>sidor д҃ ст҃ы [и]сидорь cuviosul Isidor Pelusiotul în picioare, cu un sul defăcut, fără text, în mâna dreaptă
5. (158) Sf. Agata є҃·ст҃аа агафїа[68] în închisoare
6. (159) Sf. Vucol ѕ҃ ст҃ы вѹкѹла episcopul Smirnei în picioare, cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând
7. (160) Sf. Partenie з҃ ст҃ы парѳенїє episcopul Lampsacului, în picioare, cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând
8. (161) Sf. Teodor Stratilat и҃ ст҃ы ѳеѡ(д)ѡ[ρ] стратила(т) decapitat
9. (162) Sf. Nichifor ѳ҃ ст҃ы· никифо(ρ) decapitat

Peretele de sud, registrul al V-lea
10. (163) Sf. Haralambie [і҃] ст҃ы харлампїе decapitat
11. (164) Sf. Vlasie аі҃ ст҃ы власїе episcopul Sevastiei decapitat
12. (165) Sf. Melentie ві҃ / ст҃ы·мелентїе arhiepiscopul Antiohiei în picioare, cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând

Glaful ferestrei, latura estică, registrul al II-lea
13. (166) Sf. Martinian гі҃ ст҃ы мартиниꙗнь în picioare, cu un sul strâns în mâna stângă

Glaful ferestrei, latura vestică, registrul al II-lea
14. (167) Sf. Auxentie [ді҃] ст҃ы акьѮентїе în picioare, cu un sul defăcut, fără text, în mâna dreaptă

Peretele de sud, registrul al V-lea (în continuare)
15. (168) Sf. Onisim єі҃ ст҃ы ѿнисимь apostolul cu mâinile legate la spate, lovit cu bâte peste picioare

Peretele de vest, registrul al VI-lea (în continuarea celor de pe boltă)
16. (169) Sf. Pamfilie și cei împreună cu el ѕі҃ ст҃ы памьфилїе·иже съ ни(м) grup numeros de mucenici decapitați
17. (170) Sf. Teodor Tiron зі҃ ст҃ы ѳеѡ(д)ѡ[ρ] тиро(н) dezbrăcat, cu mâinile și picioarele legate pus pe grătar
18. (171) Sf. Leontie[69] иі҃/ ст҃ы леѿнтїе Leon, papă al Romei, în picioare, cу Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând
19. (172) Sf. Arhip ѳі҃ ст҃ы·архипь decapitat alături de alți doi mucenici[70]
20. (173) Sf. Leontie[71] к҃·ст҃ы леѡ(н)тїе Leon, episcopul Cataniei, în picioare, cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând
21. (174) Sf. Timotei ка҃· тимоѳе(и) cuviosul Timotei în picioare, cu un sul strâns în mâna stângă
22. (175) „Aflarea moaștelor sfinților 40 mucenici” кв҃ ѡбрѣтенїе моще(м)·ст҃ы(х)·м҃[72]· м(ч) din Evghenia, aflarea moaştelor într-un mormânt
23. (176) Sf. Policarp кг҃ ст҃ы поликарпь episcopul Smirnei în foc
24. (177) „Aflarea cinstitului cap” кд҃ обрѣтенїе чесн҃ꙗ главы aflarea capului Sf. Ioan Botezătorul[73], de către doi călugări care sapă

---

68 Varianta fonetica rusa a numelui sfintei mucenice Agata.
69 În loc de леѡн.
70 Probabil Filimon și soția sa, Apfia.
71 În loc de леѡн.
72 Zugravul a scris м҃ (30) în loc de н҃ (40).
73 Ca la Cozia, Dobrovăț, Probota și Suceava – Sf. Gheorghe și Sf. Dumitru. La Moldovița și Neamț, luna martie ocupând registrul inferior cu sfinți în picioare, a fost pictat Ioan Botezătorul cu aripi, având în fața lui cupa cu capul; la Roman, Sucevița, Snagov și Tismana un diacon duce capul sfântului Ioan Botezătorul în biserică.

Peretele de nord, registrul al V-lea
25. (178) Sf. Tarasie [к҃є] ст҃ы тарасїє episcopul Constantimopolului în picioare, cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând

Glaful ferestrei, latura vestică, registrul al II-lea
26. (179) Sf. Porfirie [к҃ѕ] ст҃ы порфирїє episcopul Gazei în picioare, cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând

Glaful ferestrei, latura estică, registrul al II-lea
27. (180) Sf. Procopie Decapolitul [к҃з] ст҃ы прокопїє декаполи(т) decapitat, deși nu a fost omorât prin sabie[74]

Peretele de nord, registrul al V-lea (în continuare)
28. (181) Sf. Vasilie к҃и ст҃ы василїє Mărturisitorul în picioare, cu un sul defăcut, fără text, în mâna dreaptă
29. (182) Sf. Cuv. Casian Romanul к҃ѳ .... în picioare, cu un sul defăcut, fără text, în mâna dreaptă

Peretele de est, registrul al VII-lea (în continuarea celor de pe boltă)
<u>Luna Martie</u> м(с) март Semnul începutului de lună, o semilună, este inclus în prima scenă. Inscripția cu numele lunii se află în interiorul semilunii.
1. (183) Sf. Evdochia [а҃] ст҃аа єидокїа[75] decapitarea
2. (184) Sf. Teodot в҃·сты ѳеѿдо(т) mucenicul Teodot din Cirene întins cu minile legate la spate și bătut cu bâte peste fluierele picioarelor[76]
3. (185) Sf. Eutropie г҃ ст҃ы(х)[77]·євтропїє decapitarea mucenicilor Eutropie, Cleonic şi Vasilisc
4. (186) Sf. Pavel și Iuliana д҃ ст҃ы·павла ивлиѧна mucenicul Pavel și sora lui Iuliana decapitați[78]
5. (187) Sf. Conon є҃ ст҃ы кононь Conon Grădinarul lovit cu un bici cu terminații metalice și având piroane bătute în tălpi
6. (188) „Sfinții 42 de mucenici” ѕ҃·ст҃ы(х)·м(ч҃)нк м҃в din Amoreea, două grupuri de mucenici decapitați
7. (189) Sf. Efrem și cei împreună cu el з҃·ст҃ы єфє(м) и(ж)є съ нимь decapitarea a patru episcopi din Herson
8. (190) Sf. Teofilact и҃·ст҃ы ѳєωфи(л) în picioare, cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând[79]

Peretele de sud, registrul al VI-lea
9. (191) Sfinții 40 de mucenici [ѳ҃] ст҃ы(х) м҃ м(ч҃) în lacul înghețat şi episodul băii
10. (192) Sf. Condrat și cei împreună cu el ї҃ ст҃ы·ко(н)драта·и(ж)є съ ни(м) decapitarea a patru mucenici

Glaful ferestrei, latura estică, registrul al III-lea
11. (193) Sf. Sofronie аї҃ ст҃ы софронїє arhiepiscopul Ierusalimului în picioare, cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând
12. (194) Sf. Teofan вї҃ ст҃ы ѳєω[фа]нь Mărturisitorul în picioare, cu un sul desfăcut, fără text, în mâna dreaptă

Glaful ferestrei, latura vestică, registrul al III-lea
13. (195) „Aducerea moaștelor sfântului Nichifor” гї҃·прѣнесенїє мощє(м)·ст҃го·никифо(р)[а], episcop al Constantinopolului, în raclă purtată pe umeri de trei preoți precedați de un diacon cu cădelniță și chivot

Peretele de sud, registrul al VI-lea (în continuare)
14. (196) Sf. Alexandru дї҃ ст҃ы·алеѯандрь decapitat
15. (197) Sf. Agapie și cei împreună cu el єї҃ ст҃ы·агапїє·иже съ ни(м) decapitarea a patru mucenici

[74] *Viețile Sfinților pe luna Februarie*, Editura Episcopiei Romanului şi Huşilor, 1992, p. 317–318). Reprezentat, de obicei, în picioare, numai la Dobrovăț sfântul se află în fața unui soldat cu sabia ridicată.
[75] În loc de євдокїа/ євдокїа.
[76] Ca la Suceava – Sf. Gheorghe.
[77] Forma de plural. Probabil, zugravul avea pe listă mai multe nume de sfinți și a trecut doar unul.
[78] Ca la Suceava – Sf. Gheorghe, Moldovița, Neamț; la Dobrovăț, Probota cei doi alături de alți mucenici; la Snagov alături de Sf. Ghereasim cu leul; la La Roman, Sucevița Sf. Gherasim scoțând spinul din laba leului; la Bucovăț Sf. Conon Grădinarul.
[79] Teofilact Mărturisitorul, ierarh, episcop de Nicomedia. Numele este incomplet scris din lipsă de spațiu.

Peretele de vest, registrul al VII-lea (în continuarea celor de pe boltă)

16. (198) Sf. Papa ѕ҃ї с҃ты папа mucenicul legat cu capul în jos de doi pomi și sfâșiat în două

17. (199) Sf. Alexie з҃і·с҃ты алеѯїе în picioare

18. (200) Sf. Chiril и҃ї с҃ты кириль în picioare, cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând

19. (201) Sf. Hrisant și Daria ѳ҃ї·с҃ты·хрисаѳь[80] и дарїѧ în gropați de vii

20. (202) Sf. Gherasim к҃ с҃ты·гераси(м) în picioare, cu un sul desfăcut, fără text, în mâna dreaptă și leul lângă el[81]

21. (203) Sf. Chiril к҃а·с҃ты кириль în picioare, cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând

22. (204) Sf. Vasilie к҃в· с҃ты василїе preotul Ancirei căzut pe spate cu mâinile și picioarele legate în timp ce un executor îl străpunge cu două spade

23. (205) Sf. Nicon și cei împreună cu el к҃г·с҃ты нико(н) иже съ ни(м) decapitarea unui grup numeros de mucenici; în prim plan episcopul Nicon

24. (206) Sf. Iacov к҃д· с҃ты·ıако(в) cuvios în picioare, cu un sul desfăcut, fără text, în mâna stângă

25. (207) „Buna Vestire" к҃е бл҃го вѣщенїе/ мр҃ ѳ҃ѵ cu Maria în picioare în fața tronului

Peretele de nord, registrul al VI-lea

26. (208) Arhanghelul Gavriil к҃ѕ ар(х) г҃в (Soborul arhanghelului Gavriil) arh. Gavriil în picioare

27. (209) Sf. Matroana к҃з·с҃таа·матрона stând în închisoare

Glaful ferestrei, latura vestică, registrul al III-lea

28. (210) Sf. Ilarion к҃и с҃ты·иларишнь cuviosul Ilarion cel Nou în picioare, cu un sul desfăcut, fără text, în mâna dreaptă

Glaful ferestrei, latura estică, registrul al III-lea

29. (211) Sf. Iona și Varahisie к҃ѳ с҃ты· ишна·и варахїа căzuți în genunchi, Iona cu mâinile ascunse în veșmânt (i s-au tăiat degetele) și lui Varihisie dându-i-se să bea smoală clocotită[82]

Peretele de nord, registrul al VI-lea (în continuare)

30. (212) Sf. Ion л҃ ішнь Ioan Scărarul în picioare cu un sul desfăcut în mâna dreaptă; pe sul: лѣстви/ца къ л/ѣствы/ци пр/илож „Treaptă cu treaptă așezând/așezată"[83]

31. (213) Sf. Acachie л҃а с҃ты акакїе ierarh mărturisitor, episcop de Melitina, în picioare, cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând

Peretele de est, registrul al VIII-lea (în continuarea celor de pe boltă)

Luna Aprilie ... ил... Semnul începutului de lună, o semilună, este inclus în prima scenă. Inscripția cu numele lunii se afla în interiorul semilunii.

1. (214) Sf. Zosima, Sf. Maria [а҃] с҃ты/ зоси(м) с҃таа·мариѧ Sf. Maria Egipteanca împărtăşită de părintele Zosima

2. (215) Sf. Tit в҃ с҃ты тить cuviosul Tit, făcătorul de minuni, în picioare cu un sul strâns în mâini

3. (216) Sf. Nichita г҃ нїкита cuviosul Nichita Mărturisitorul în picioare, cu un sul strâns în mâini

4. (217) Sf. Teodul și Agatopod д҃ с҃ты·ѳеѿдȣ(л)·и гаподь[84] mucenicii Agatopod diaconul şi Teodul citețul aruncați în mare, cu pietre legate de gât[85]

---

[80] În loc de хрисанѳь.

[81] Ca la Dobrovăț, la Probota și Moldovița unde inscripția îl pomenește însă și în 4 martie, Tismana, Bucovăț. La Suceava – Sf. Gheorghe, Neamț, Roman, Sucevița au fost pictați cuvioșii uciși în Mănăstirea Sf. Sava. Sf. Gherasim a fost pictat în 4 martie, ziua comemorării lui, la Cozia, Roman, Snagov și Sucervița.

[82] Ca la Dobrovăț, Suceava – Sf. Gheorghe, Neamț.

[83] Referirie la „Scara" lui Ioan Sinaitul.

[84] În loc de агатоподь.

[85] Ca la Dobrovăț, Suceava – Sf. Gheorghe; la Cozia și Sucevița sunt pomeniți în 5 martie, așa cum apar în sinaxarul grecesc.

Pisania
5. (218) Sf. Clavdie е҃ ст҃ы · клавдїе mucenicul Claudian decapitat[86]
6. (219) Sf. Eutihie ѕ҃ ст҃ы евтїе[87] Eutihie, patriarhul Constantinopolului, în picioare cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând
7. (220) Sf. Gheorghe з҃ ст҃ы геѡ҆[ρ]гїе Mărturisitorul, cuvios în picioare, cu un sul desfăcut, fără text, în mâna dreaptă
8. (221) Sf. Irodion și cei împreună cu el и҃ · ст҃ы(χ) ап(с҃)лы ап(с҃)лы [и]ρо(д)[иωн]... іж ... grup de apostoli în picioare

Peretele de sud, registrul al VII-lea
9. (222) Sf. Evpsihie ѳ҃ ст҃ы · евѱихїе mucenic decapitat de către un soldat
10. (223) Sf. Terentie și cei împreună cu el і҃ · ст҃ы(χ) · тереньтеи[88] · иже съ ни(м) grup de mucenici decapitați

Glaful ferestrei, latura estică, registrul al IV-lea
11. (224) Sf. Antipa аі҃ ст҃ы антипа episcopul Pergamului în picioare, cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând

Glaful ferestrei, latura vestică, registrul al IV-lea
12. (225) Sf. Vasilie [ві҃] ст҃ы василїе Sf. Vasile Mărturisitorul episcop, în picioare, cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând
13. (226) Sf. Martin гі҃ ст҃ы мартинь Mărturisitorul, papă al Romei, în picioare, cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând

Peretele de sud, registrul al VII-lea (în continuare)
14. (227) Sf. Aristarh și cei împreună cu el ді҃ ст҃ы аристархь · иже съ ни(м) decapitați[89]
15. (228) Sf. Criscent еі҃ ст҃ы криске(н)ть mucenicul Crescent în foc

Peretele de vest, registrul al VIII-lea
16. (229) Sf. Agapia, Irina și Hionia зі · ст҃а · агапїа еρїна и χиѡ҆нїа în foc
17. (230) Sf. Simeon și cei împreună cu el ѕі҃ · ст҃ы · симеѡ҆нь · їже съ ни(м) grup de mucenici
decapitați, în prim plan episcopul Simeon
18. (231) Sf. Sava иі҃ ст҃ы · сава Gotul aruncat în apă cu pietre de moară legate de gât
19. (232) Sf. Teodor din Perga ѳі҃ ст҃ы · ѳеω(д)ρ иже въ пе(ρ)гїи răstignit[90]
20. (233) Sf. Teodor Trihina к҃ · ст҃ы ѳеω(д)ρь триχин cuvios în picioare cu un sul desfăcut, fără text, în mâna dreaptă
21. (234) Sf. Proclu și cei împreună cu el ка҃ ст҃ы · прокѹла иже съ ни(м) decapitarea a patru mucenici, în prim plan episcopul Ianuarie[91]
22. (235) Sf. Teodor кв҃ · ст҃ы ѳеω(д)ρь Sicheotul cuvios în picioare cu un sul strâns în mâini
23. (236) Sf. Gheorghe кг҃ ст҃ы геѡ҆ρгїе decapitat
24. (237) Sf. Sava кд҃ ст҃ы · сава Stratilat aruncat în râu cu o piatră legată de gât

---

[86] Ca la Dobrovăț, Probota, Suceava – Sf. Gheorghe, Neamț, Tismana, Bucovăț.
[87] În loc de евтиχїе.
[88] În loc de тереньтие.
[89] Prăznuiți în Sinaxarul grec în 14 aprilie, apar pictați la aceeași dată și la Dobrovăț, Suceava – Sf. Gheorghe, Neamț, Roman și Sucevița.
[90] Prăznuit în Sinaxarele grecești pe 19 aprilie; în *Viețile Sfinților* pomenit pe 21 aprilie (*Viețile Sfinților pe luna Aprilie*, Editura Episcopiei Romanului și Hușilor, 1995, p. 238–241); mai apare ilustrând ziua de 19 aprilie la Dobrovăț, Probota, Suceava – Sf. Gheorghe, Neamț, Roman, Tismana; la Sucevița, deși inscripția îl consemnează pe Sf. Ioan Bătrânul; la Suceava – Sf. Dumitreu ilustrează ziua de 21 aprilie.
[91] În toate celelalte *Menologuri* cunoscute este pomenit episcopul Ianuarie decapitat alături de cei care au murit împreună cu el, printre care se afla și diaconul Proclu (*Viețile Sfinților pe Aprilie*, p. 236–237).

Peretele de nord, registrul al VII-lea
25. (238) Sf. Marcu кє с҃ты марко apostol și evanghelist gol, cu mâinile legate la spate, târât de picioare de către un tânăr
26. (239) Sf. Vasilie[92] кѕ с҃ты васїлїє Sf. Mucenic Vasilevs/Vasile, episcopul Amasiei, decapitat

Glaful ferestrei, latura vestică, registrul al IV-lea
27. (240) Sf. Simeon кз с҃ты сє(м)ѡнь ruda Domnului, episacopul Ierusalimului, răstignit

Glaful ferestrei, latura estică, registrul al IV-lea
28. (241) Sf. Iason și Sosipatru ки·с҃ты асонь[93] · с҃ты сосипа(т)рь cei doi apostoli în picioare, cu suluri strânse în mâna stângă

Peretele de nord, registrul al VII-lea (în continuare)
29. (242) Sf. Memnon кѳ с҃ты мємнонь cuvios în picioare, cu un sul desfăcut, fără text, în mâna dreaptă
30. (243) Sf. Iacob л· с҃ты ıакωвь apostolul Iacob, fratele Sf. Ioan Evanghelistul, decapitat

Peretele de est, registrul al IX-lea
Luna Mai Semnul începutului de lună, o semilună, este inclus în prima scenă. Inscripția cu numele lunii este distrusă.
1. (244) Sf. Ieremia Proroc [а҃] с҃ты єрємїа проро(к) căzut la pământ și lovit cu pietre de către doi executori
2. (245) „Aducerea moaștelor Sf. Atanasie" в҃·прєнєсєнїє мощємь с҃тго аѳанасїа în Constantinopol, într-o raclă purtată pe umeri de către trei preoți
3. (246) „Sf. Timotei și soția sa Mavra" г҃·с҃ты·тимоѳєи· и подрѹжи є(г)·маври răstigniți
4. (247) Sf. Olvian д҃ с҃ты ѡлвїє episcop cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând, în foc
Maica Domnului Indurătoarea (*Eleusa*) м҃ир ѳ҃ѹ і҃с х҃с bust, arhanghelii Mihail м҃ și Gavriil г҃ cu mâinile acoperite, busturi, de o parte și de alta a capului Fecioarei
5. (248) Sf. Irina є҃ с҃таа єрина decapitată
6. (249) Sf. Iov ѕ҃· с҃ты иѡвь în picioare
7. (250) Sf. Acachie з҃ с҃ты акакїє decapitat
8. (251) Sf. Ioan Cuvântătorul de Dumnezeu и҃ с҃ты іω(н) бгосло[ва] Apostol și Evanghelist Ioan în picioare, cu Evanghelia închisă în mâna stângă

Peretele de sud, registrul al VIII-lea
9. (252) [Sf.] Isaia Proroc ... ісаиа пропокь tăiat cu fierăstrăul
10. (253) Sf. Simon ї҃ с҃ты симонь Ap. Simon Zilotul răstignit

Glaful ferestrei, latura estică, registrul al V-lea
11. (254) Sf. Mochie аі҃ с҃ты мокїє decapitat

Glaful ferestrei, latura vestică, registrul al V-lea
12. (255) Sf. Epifanie [в҃і] с҃ты єпифанїє arhiepiscopul Ciprului în picioare, cu Evanghelia închisă în mâna stângă, binecuvântând

Peretele de sud, registrul al VIII-lea (în continuare)
13. (256) Sf. Glicheria г҃і с҃таа гликєрїа căzută la pământ și atacată de o ursoaică[94]
14. (257) Sf. Isidor д҃і с҃ты сидорь[95] decapitat

---

[92] La Dobrovăț – васили, la Moldovița – василїє, la Snagov și Tismana – василєвс.
[93] In loc de ıасонь.
[94] Ca la Probota, Suceava – Sf. Gheorghe, Moldovița.
[95] În loc de исидорь.

Peretele de vest, registrul al IX-lea

15. (258) Sf. Pahomie еі҃·ст҃ы/ пахо/ міє Sf. Teodor ст҃ы ѳеѡ҆до(р) cuviosul Pahomie cel Mare în Picioare, cu un sul strâns în mâini; cuviosul Teodor cel Sfințit, ucenicul cuviosului Pahomie[96] în picioare, cu un sul desfăcut, fără text, în mâna stângă

16. (259) Sf. Alexandru ѕі҃·ст҃ы алеѯандр arhiepiscopul Ierusalimului în picioare, cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând

17. (260) Sf. Andronic și Sf. Iunia зі҃·ст҃ы андрони(к) и ст҃ы/ иѡ҆нїа cei doi apostoli în picioare, cu suluri strânse în mâini

18. (261) Sf. Efrasia иі҃ стаа ефрасїа Efrasia aruncată în mare cu pietre de moară legate de gât

19. (262) Sf. Patrichie și cei împreună cu el ѳі҃ ст҃ы·патрикїе и(ж) съ нѹ(м) trei mucenici decapitați, în prim plan episcopul Prusiei

20. (263) Sf. Talelei к҃ ст҃ы ѳалелеи mucenicul Taleleu decapitat

21. (264) Sf. Constantin ка҃·ст҃ы/ коста(н)/тинъ Sf. Elena ст҃аа/ еле(н) în picioare, de o parte şi de alta a crucii

22. (265) Sf. Vasilisc кв҃ ст҃ы василискъ decapitat

23. (266) Sf. Mihail кг҃· ст҃ы михаи(л) Mărturisitorul, episcop de Sinade, în picioare, cu Evanghelia închisă în mâna stângă, binecuvântând

24. (267) Sf. Simeon кд҃· ст҃ы семеѡнъ cuvios în picioare, cu un sul strâns în mâini

25. (268) „A treia aflare a cinstitului cap" ке҃ третее ѿбрѣтенї чесниа глав a treia aflare a capului Sf. Ioan Botezătorul, într-o groapă săpată de un tânăr în prezența unui preot

Peretele de nord, registrul al VIII-lea

26. (269) Sf. Carp кѕ҃ ст҃ы карпъ sfântul apostol în picioare, cu un sul strâns în mâna stângă

27. (270) Sf. Terapont кз҃ ст҃ы ѳерапо(н)тъ întins pe jos cu mâinile şi picioarele legate, bătut cu bâte de către doi executori

Glaful ferestrei, latura vestică, registrul al V-lea

28. (271) Sf. Eladie ки҃ ст҃ы еладїе episcop în picioare, cu Evanghelia închisă în mâna stângă, binecuvântând

Glaful ferestrei, latura estică, registrul al V-lea

29. (272) Sf. Teodosia кѳ҃ ст҃аа ѳеѡ(д)сїа mucenița din Tir aruncată în mare cu două pietre de moară legate de gât

Peretele de nord, registrul VIII-lea (în continuare)

30. (273) Sf. Eutihie[97] л҃ ст҃ы евтихїа ucenicul Sf. Ioan Gură de Aur, în picioare, cu un sul strâns în mâna dreaptă

31. (274) Sf. Ermie ла҃ ст҃ы· еремїа[98] mucenicul decapitat

Peretele de est, registrul al X-lea

<u>Luna Iunie</u> Semnul începutului de lună, o semilună, este inclus în prima scenă, în cea mai mare parte distrus.

1. (275) Sf. Iustin [а҃] ст҃ы [іѹ]стинъ Filosoful în picioare, ținând un sul desfăcut în mâna stângă; pe sul: философ/фиа и/зьвич/е ѡ(т) м „Filosofia [...] de la [...]"[99]

2. (276) Sf. Nichifor в҃·ст҃ы никифор Mărturisitorul, patriarhul Constsntinopolului, în picioare, cu Evanghelia închisă în mâna stângă, binecuvântând

---

[96] Ca la Suceava – Sf. Gheorghe, Neamț, Snagov, Tismana (Pahomie apare și cu Îngerul); comemorat pe 16 mai și amintit la data respectivă la Cozia, Moldovița, Bucovăț, Sucevița.

[97] Ca la Roman, Snagov, Tismana; la Dobrovăț apare condus de un înger în patria sa Sevastia, la Suceava – Sf. Gheorghe: într-o raclă cu îngerul alături. La Probota, Moldovița, Neamț, Bucovăț, Sucevița a fost reprezentat cuviosul Isachie, prăznuit în această zi.

[98] In loc de ермїе.

[99] „Filosofia izvorăște de la M[ine]"; verbul slav nu există în această formă, ori e greșit scris.

3. (277) Sf. Luchilian г҃·ст҃ы·лꙋкꙗнь[100] răstignit cu capul în jos

4. (278) Sf. Mitrofan д҃ ст҃ы митрофа(н) patriarhul Constantinopolului în picioare, cu Evanghelia închisă în mâna stângă, binecuvântând

5. (279) Sf. Estatie є҃· ст҃ы естаѳие[101] Sf. Evstatie, arhiepiscopul Antiohiei, în picioare, cu Evanghelia închisă în mâna stângă, binecuvântând[102]

6. (280) Sf. Dorotei ѕ҃·ст҃ы дороѳеи episcopul Tirului, în picioare cu Evanghelia închisă în mâna stângă, binecuvântând

7. (281) Sf. Teodot з҃ ст҃ы ѳеѡ(д)ть decapitat[103]

8. (282) Sf. Teodor Stratilat и҃ ст҃ы· ѳеѡ(д)рь·стратила(т) decapitat

9. (283) Sf. Chiril ѳ҃ ст҃ы·кирїль, patriarhul Alexandriei, în picioare cu Evanghelia închisă în mâna stângă, binecuvântând

10. (284) Sf. Alexandru şi Antonina ї҃· ст҃ы(х)алеѯа(н)дро·и антони[на] în foc

Peretele de sud, registrul al IX-lea

11. (285) Sf. Vartolomei [аї҃]·ст҃ы варьѳоломеи apostolul Bartolomeu răstignit

12. (286) Sf. Onufrie вї҃· ст҃ы· ѡ(н)фрїе cuviosul Onufrie cel Mare în picioare

13. (287) Sf. Achilina гї҃/ст҃аа акилина decapitată

14. (288) Sf. Proroc Elisei дї҃ [ст҃ы] проро(к) елисеи în picioare, cu un sul desfăcut în mâna stângă; pe sul: ревнꙋ/ꙗ и поре/ревно/вахь[104]/ѡ госп[од] „Cu râvnă am râvnit la Domnul [Dumnezeu Savaot]” (*I Regi 19. 10*)[105]

15. (289) Sf. Proroc Amos єї҃ проро(к) амось în picioare, cu un sul desfăcut în mâna dreaptă; pe sul: еде мь/скаадр/ѣве са в/ерънe/възва(?)[106]

16. (290) Sf. Tihon ѕї҃ ст҃ы тихо(н), episcopul Amatundei, în picioare cu Evanghelia închisă în mâna stângă, binecuvântând

Peretele de vest, registrul al X-lea

17. (291) Sf. Manuil, Savel, Ismail зї҃·ст҃ы(х) манои(л)[107] самои(л)[108]· измаи(л) decapitați

18. (292) Sf. Leontie иї҃ ст҃ы·леѡ(н)нтїе[109]culcat gol pe o piatră și bătut cu ciocanele de doi executori

19. (293) Sf. Zosima ѳї҃ ст҃ы зоси(м) decapitat[110]

20. (294) Sf. Metodie Patarski к҃ ст҃ы·меѳодое[111]·патарьски episcopul de Patara decapitat

21. (295) Sf. Iulian din Tars ка҃ ст҃ы иꙋлиꙗн aruncat în mare într-un sac

22. (296) Sf. Eusebie кв҃ евсевїе, episcop de Samosata, căzut pe pământ cu mâinile legate și lovit în cap cu o măciucă

23. (297) Sf. Agripina кг҃ ст҃аа агрипина întinsă pe pământ cu mâinile legate și bătută cu bâte

24. (298) „Nașterea Sf. Ioan” кд҃ рождество іѡно(в)о· compoziția obişnuită

25. (299) Sf. Fevronia ке҃ ст҃аа·февронїꙗ cuvioasa decapitată

---

[100] În loc de лꙋкилиань/ Luchilian.

[101] În loc de еvстаѳие/ евстаѳие.

[102] Ca la Dobrovăț, Probota, Suceava – Sf. Gheorghe; la Dečani marchează ziua de 6 iunie (P. Mijović, *loc. cit.*); la Cozia, Neamț, Roman, Bucovăț a fost pictat în 21 februarie, ziua prăznuirii lui.

[103] Prăznuit și la 18 mai.

[104] În loc de поревновахь (secvența ре este dublată).

[105] Cu referire la Ilie, povățuitorul și învățătorul lui din al cărui duh a dorit să primească și el, din „râvnă” pentruDumnezeu (*II Regi 2.9–10*).

[106] Neinteligibil.

[107] În loc де манꙋи(л).

[108] În loc de савел.

[109] În loc de леѡ(н)тїе.

[110] Sf. Zosima mai ilustrează ziua de 19 iunie numai la Dobrovăț, Suceava – Sf. Gheorghe, Neamț; în celelalte *Menologuri* cunoscute a fost pictat apostolul Iuda.

[111] În loc de меѳодие.

Peretele de nord, registrul al IX-lea
26. (300) Sf. David[112] кѕ с҃ты давидь cuvios în stâlp, cu un sul strâns în mâini
27. (301) Sf. Samson кз с҃ты самсонь primitorul de străini în picioare, cu un sul strâns în mîna dreaptă
28. (302) „Întoarcerea moaștelor [Sf. Chir și Ioan, doctori fără de arginți]" ки възвраштенїе мощє(м) [...] descoperirea lor într-un mormânt
29. (303) Sf. Petru, Sf. Pavel кѳ·с҃ты пє(т)р с҃ты/ павє(л) în picioare, Petru cu un sul strâns în mâna dreaptă, Pavel cu Evanghelia în mâna stângă
30. (304) Soborul Sf. Apostoli л҃ събо(р) с҃ты(х) ап(с)ль două grupuri de apostoli în frunte cu Petru și Pavel

Peretele de est, registrul al XI-lea
Luna Iulie Semnul începutului de lună, o semilună, este inclus în prima scenă, inscripția ștearsă.
1. (305) Sf. Cosma și Damian [а҃] с҃ты(х) косма· и да(м)ѧнь[113] căzuți la pământ cu mâinile legate, lapidați
2. (306) „Așezarea cinstiului veșmânt" в҃ положенїє чєснїа ризь al Născătoarei de Dumnezeu în raclă, de către un episcop, în prezența împăratului Leon I
3. (307) Sf. Iachint г҃ с҃ты іакинѳа în închisoare
4. (308) Sf. Andrei Criteanul д҃·с҃ты андрє(и)·кр(т)иски arhiepiscopul Cretei în picioare, cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând
5. (309) Sf. Lampadie є҃ с҃ты ламьвада[114] cuvios în picioare, cu un sul desfăcut în mâna dreaptă; pe sul: чловѣчє/ нє събира/и ск[р]овищ/є нъ разда/ нащєим/аєши „Omule, nu aduna comori, ci împarte ceea ce ai"
6. (310) Sf. Sisoe ѕ҃ с҃ты сисоє cuvios în picioare, cu un sul strâns în mâna dreaptă
7. (311) Sf. Toma з҃ с҃ты ѳома din Maleon, cuvios în picioare, cu un sul strâns în mâna dreaptă
8. (312) Sf. Procopie и҃ с҃ты·прокопїє decapitatat

Peretele de sud, registrul al X-lea
9. (313)Sf. Pangratie ѳ҃ с҃ты·па(н)кратїє episcopul de Tavromenia în picioare, cу Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând
10. (314) „Sf. 45 de mucenici cei din Nicopolea Armeniei" і҃·с҃ты(х)·м҃є·мчнїкь·ижє въ никопол/ армѣ(н)стѣмь grup numeros de mucenici în foc

Glaful ușii, intrados arc parte estică
11. (315) Sf. Eufimia аі҃ с҃таа·єѳимиѧ[115] minunea Sf. Eufemia de la Soborul sfinților părinți din Calcedonia

Glaful ușii, intrados arc parte vestică
12. (316) Sf. Mc. Proclu[116] legat de stâlp şi săgetat, Sf. Ilarie decapitat

Glaful ușii, timpan
Arhanghelul Mihail ар(х) м(х) bust, cu sabia scoasă din teacă în mâna dreaptă

Peretele de sud, registrul al X-lea (în continuare)
13. (317) Ștefan гі҃ стєфан cuviosul Ștefan Savaitul în picioare, cu un sul strâns în mâna stângă
14. (318) Sf. Iustin (sic) ді҃·с҃ты їѵсти(н)[117] mc. Iust în foc, cu cruciulița de martir în mâna dreaptă
15. (319) Sf. Chiric și Iulita єі҃·с҃ты(х)·кири(к)·ивли(л)[118] Chiric aruncat de pe un zid, Iulita decapitată

[112] Din Tesalonic.
[113] În loc de да(м)ıань.
[114] În loc de ламьпадїє.
[115] În loc de євфимиа/ єфимиа.
[116] Inscripția nu s-a păstrat. Inedită este menționarea numelui Sf. Proclu pe stâlp: прок(л).
[117] În loc de иѹст. Confuzie Iustin/Iust.
[118] În loc de ивлита.

Peretele de vest, registrul al XI-lea

16. (320) Sf. Antinoghen[119] ѕ҃і · ст҃ы анѳногень episcop în Sevastia, decapitat

17. (321) Sf. Marina з҃і · ст҃аа марина decapitată

18. (322) Sf. Emilian и҃і · ст҃ы емилиѧн în foc, cu cruciulița de martir în mâna dreaptă

19. (323) Sf. Dia ѳ҃і · ст҃ы дїа cuvios în picioare, cu un sul strâns în mâini

20. (324) „Ridicarea în /car de/ flăcări a Sf. Proroc Ilie" к҃ ѿгненосное въсхожденїе · проро(к) · илїѧ Sf. Ilie în căruță condusă de un înger călare pe unul dintre cei doi cai[120]

21. (325) „Sf. Simion nebunul și Ion" к҃а ст҃ы · симиѡ(н) юро(д)вї и іѡнь · cuviosul Simeon, nebun pentru Hristos și Ioan Pustnicul în picioare, cu suluri strânse în mâna dreaptă

22. (326) Sf. Maria Magdalena к҃в ст҃аа · марїа магьдали(н)[а] în picioare, cu crucea de martir în mâna dreaptă

23. (327) „Aducerea moaștelor Sf. Foca" к҃г прѣнесенїе · моще(м) · ст҃го · фокы într-o raclă purtată pe umeri de trei preoți

24. (328) Sf. Hristina к҃д · ст҃аа христина căzută în genunchi cu mâinile legate, străpunsă cu două sulițe în spate

Peretele de nord, registrul al X-lea

25. (329) „Sf. Ana mama Născătoarei de Dumnezeu" к҃е · ст҃аа анна/ мт҃и б҃ци în picioare[121]

26. (330) Sf. Ermolae și cei împreună cu el к҃ѕ ст҃ы ермо(л)[122] · и(ж) съ н(м) decapitarea a trei mucenici

27. (331) Sf. Panteleimon к҃з ст҃ы пандолемо(н)[123] mucenicul doctor fără de arginți decapitat

Glaful ușii, intrados arc parte vestică

28. (332) Sf. Ap. Prohor în foc, cu cruciulița de martir în mâna dreaptă

Glaful ușii, intrados arc parte estică

29. (333) Sf. Mc Calinic к҃ѳ... în foc, cu cruciulița de martir în mâna dreaptă

Glaful ușii, timpan

Sf. Arhanghel Gavriil ар(х) гвл bust, cu sabia scoasă din teacă în mâna dreaptă

Peretele de nord, registrul al X-lea (în continuare)

30. (334) Sf. Sila, Sf. Siluan л҃ ст҃ы сила ст҃ы силоамь[124] cei doi apostoli în picioare, cu suluri strânse în mâna dreaptă

31. (335) Sf. Evdochim л҃а ст҃ы евдоки(м) Dreptul Evdochim în picioare cu toiag în mâna dreaptă

Peretele de est, registrul al XII-lea (registrul inferior cu sfinți în picioare)

Luna August **[мс]ц҃а [авг]ѹ[с]та** Semnul începutului de lună, o semilună, este inclus în prima scenă, inscripția parțial distrusă este scrisă în interiorul semilunii.

1. (336) Sf. Macabei Eleazar, Solomonia, și copiii Antonie, Avim, Gurie, Eleazar, Evsevona, Samona, Marcel [а҃] ст҃ы(х) макавеи · елизарь[125] · соломони(д)[126] · и ч(д)а · антони(н)[127] · авимь · гѹрїе · елиазарь · евсо(н)[128] · само(н) · марке(л) · cu cruciulițe de martiri în mâini

2. (337) Sf. Ștefan в҃ · ст҃ы с(т)ефань · diacon cu cădelniță și chivot în mâini

---

[119] Calendarul ortodox român – Atinoghen, rus – Афиноген (unde ф este reflexul sunetului θ din greacă), bg. – Атиноген.

[120] Ca la Probota, Suceava – Sf. Gheorghe ; la Dobrovăț, Snagov, Tismana și Sucevița îi aruncă cojocul perorocului Elisei.

[121] Ca la Probota, Suceava – Sf. Gheorghe, Moldovița și Bucovăț; la Cozia, Dobrovăț, Neamț și Sucevița – *Adormirea Sf. Ana.*

[122] În loc de ермо(л)ае.

[123] În loc de пантелимо(н)/пантелемо(н).

[124] În loc de силѹань. Zugravul a făcut o confuzie cu toponimul biblic силоамь.

[125] În loc de елиазарь.

[126] În loc de соломониа.

[127] În loc de антоние.

[128] În loc de евсевона.

3. (338) Sf. Dalmat г҃· с҃ты далман(т)ь[129] cuvios cu un sul desfăcut în mâna dreaptă; pe sul: цѣлом/ъдрием/ [им]ати въздр/ъжанїю/ ласкро „(Cu) toată înțelepciunea să să fii reținut"
4. (339) Sf. Evdochia д҃ стаа евдокїа cu cruciulița de martir în mâna dreaptă

Peretele de sud, registrul al XI-lea
5. (340) Sf. Evsignie е҃ сты евсегнїе[130] în veșmânt bogat, cu cruciuliță în mâna dreaptă
6. (341) „Schimbarea la Față a Domnului"; Iisus Hristos, Ilie și Moise ѕ҃· прѣωбраженїе г(с)҃не/ ілїа ͞іс х͞с мои(с) compoziția obișnuită

Glaful ușii, latura estică
7. (342) Sf. Dometie ѕ҃ с҃ты доме(н)тїе[131] persul, cuvios cu un sul desfăcut în mâna dreaptă; pe sul: три дѣла/ възнен/авид[ѣ] бо/га та л(ж)ъва/стара бл(д)ъ[...]/шагж дѣл „Trei fapte vechi nu sunt pe placul lui Dumnezeu: minciuna desfrânarea"[132] [...] ?
8. (343) Sf. Emilian и҃· с҃ты емилиа(н) Mărturisitorul, episcopul Cizicului, cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând

Glaful ușii, latura vestică
9. (344) Sf. Ap. Matia ѳ҃ сты· ап(с)ль маѳе(и)[133] (sic!) cu un sul strâns în mâna stângă
10. (345) Sf. Lavrentie ͞і· с҃ты лавре(н)тїе în veșmânt bogat, cu cruciuliță în mâna dreaptă

Peretele de sud, registrul al XI-lea (în continuare)
11. (346) Sf. Evplu аї с҃ты евпла[134] în veșmânt bogat, cu cruciuliță în mâna dreaptă
12. (347) Sf. Fotie вї с҃ты фотїе în veșmânt bogat, cu cruciuliță în mâna dreaptă

Peretele de vest, registrul al XII-lea
13. (348) Sf. Maxim гї· с҃ты маѯмь· Mărturisitorul cuvios cu un sul desfăcut în mâna dreaptă; pe sul: ѕмртвы/ си пль/те ска/мъдро/ванїа „Fii mort trupului, înțelepciune"
14. (349) Sf. Proroc Mihea дї· с҃ты михеа cu un sul desfăcut în mâna dreaptă; pe sul: се (д)нїе/ грѣдет/ь и завѣ/щает/ь завѣт/ь новь „Iată vin zile şi voi încheia legământ nou" (*Ieremia 31. 31*)
15. (350) „Adormirea Născătoarei de Dumnezeu" еї ѹспенїе бц҃и/ ͞іс х͞с/ мӣр ѳ҃ѹ compoziția obișnuită
16. (351) Sf. Diomid ѕї· с҃ты диωми(д) în veșmânt bogat, cu cruciuliță în mâna dreaptă
17. (352) Sf. Miron зї· с҃ты миро(н) în veșmânt bogat, cu cruciuliță în mâna dreaptă
18. (353) Sf. Flor иї· с҃ты флорь în veșmânt bogat, cu cruciuliță în mâna dreaptă
19. (354) Sf. Andrei [Stratilat] ѳї· с҃ты андреи în veșmânt bogat, cu cruciuliță în mâna dreaptă
20. (355) Sf. Samuel к҃ с҃ты самои(л)[135] prorocul cu un sul strâns în mâna dreaptă
21. (356) Ap. Tadeu ка· ап(с)҃ль ѳадеи[136] cu un sul strâns în mâna stângă
22. (357) Sf. Agatonic кв· с҃ты· агаѳоник în veșmânt bogat, cu cruciuliță în mâna dreaptă
23. (358) Sf. Eutihie[137] кг· с҃ты евтихїе episcop cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând

[129] În loc de даламат.
[130] În loc de евсигнїе.
[131] În loc de дометїе.
[132] Același text ca pe sulul Sf. Patapie (8 dec.).
[133] În loc de маѳиа.
[134] În loc de евплѹ.
[135] În loc de самѹи(л).
[136] În loc de ѳадеѹ.
[137] Un episcop cu numele de Eutihie este comemorat în 16 august. La Cozia – decapitarea Sf. Calinic, patriarhul Constantinopolului ; la Dobrovăț, Suceava – Sf. Gheorghe(?), Neamț (?), Roman, Bucovăț – mucenicul Lup, singur sau împreună cu cei care au murit cu el; la Probota – ap. Stahie prăznuit la 31 octombrie; la Tismana – mc. Irineu și cei carte au murit împreună cu el; la Sucevița – martiriul mc. Eutihie.

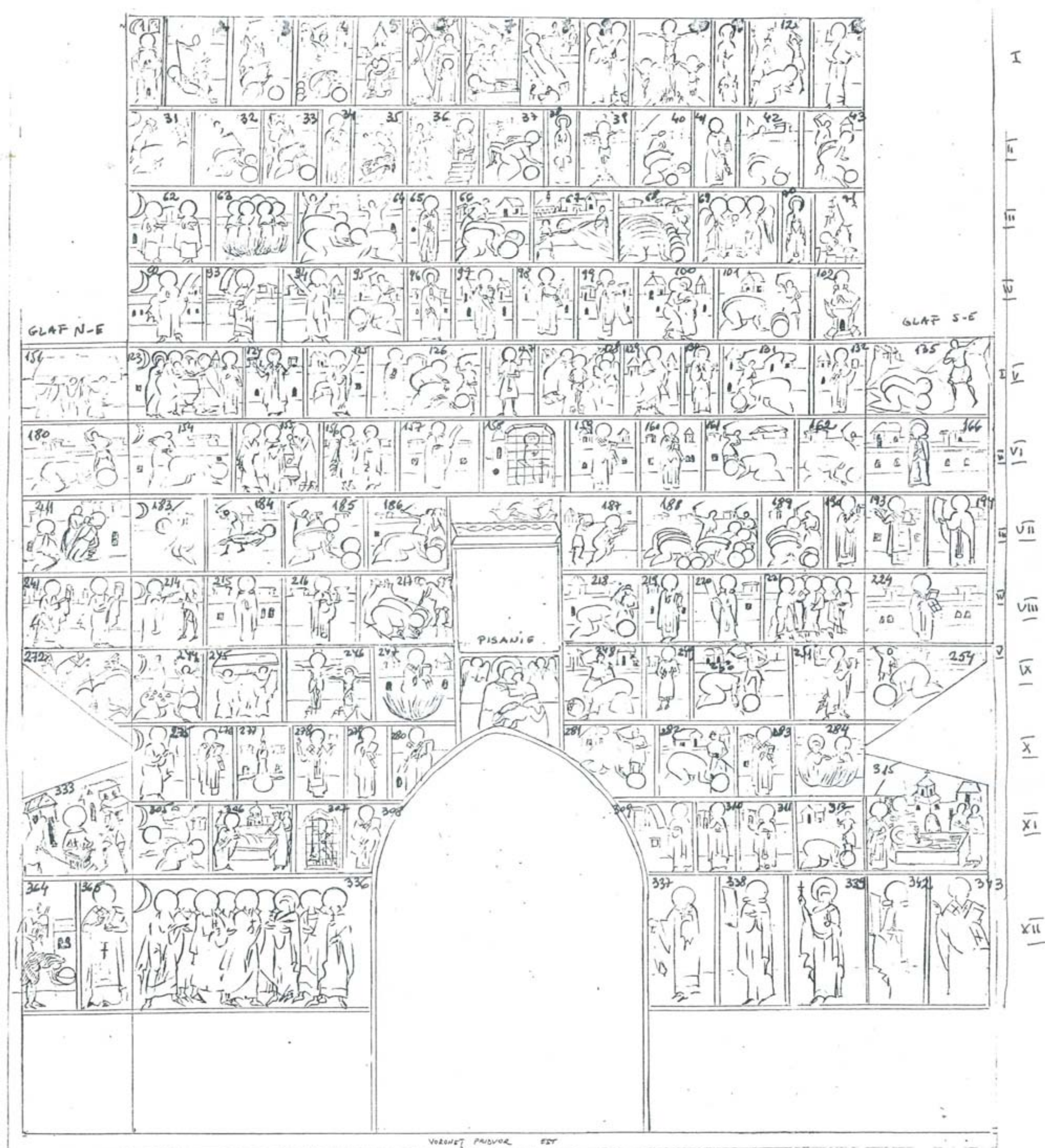
Peretele de nord, registrul al XI-lea
24. (359) Ap. Bartolomeu к҃д·ап(с҃)ль варѳо(л)омеи cu un sul strâns în mâna stângă
25. (360) Ap. Tit к҃е·ап(с҃)ль тить· cu un sul strâns în mâna stângă
26. (361) Sf. Andrian[138] к҃ѕ·ст҃ы андрѣѧ(н) în veșmânt bogat, cu cruciuliță în mâna dreaptă

Glaful ușii, latura vestică
27. (362) Sf. Pimen к҃з· ст҃ы пиме(н) cuvios cu un sul strâns în mâna stângă
28. (363) Moise Maurul[139] к҃и ... cuvios orant

Glaful ușii, latura estică
29. (364) Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul [к҃ѳ] ..... ие ιωна Sf. Ioan în picioare, ușor aplecat
ținându-și capul într-un vas, călăul ștergându-și sabia de sânge
30. (365) Sf. Pavel cel Nou л҃·ст҃ы· паве(л) новїи patriarhul Constantinopolului cu Evanghelia în mâna stângă, binecuvântând

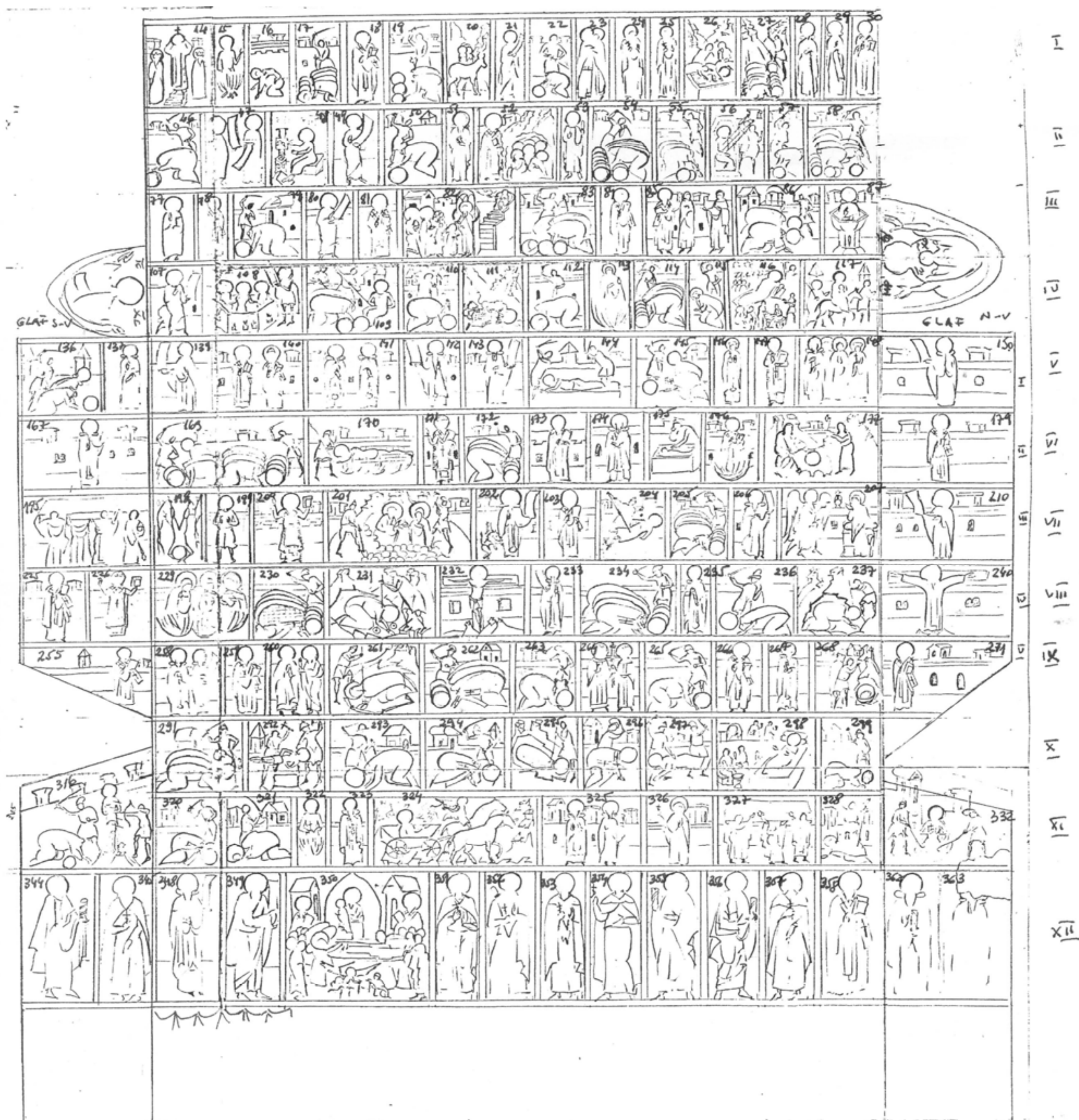
Peretele de nord, registrul al XI-lea (în continuare)
31. (366) „Așezarea [în raclă] a cinstitului brâu” л҃а положенїе чесного поаса vindecarea miraculoasă a împărătesei Zoe cu ajutorul brâului Maicii Domnului, în prezența împăratului Leon cel Înțelept și a patriarhului Constantinopolului
În continuarea *Menologului*, dar fără să facă parte din el:
(367) Daniil Sihastrul ст҃ы данїил cuvios cu un sul desfăcut în mâna stângă și sprijinit pе toiag cu dreapta; pe sul: † прїидѣ/те ча(д)а моа/ послꙋш/аите м/ѧ наꙋч/а ви стра/хꙋ бож[їи] „Veniți copii, ascultați-mă pe mine, frica Domnului vă voi învăța pe voi” (*Ps 33. 11*). Un text asemănător a fost scris pe sulul lui Daniil pictat la exterior: приїдѣте ча(д)а/ послꙋшате/ мен а ꙋча ви/страхꙋ о/споню кт/о есть чл҃в „Veniți, copii, ascultați-mă, eu vă voi învăța frica de Domnul. Ce este omul?”

[138] Forma veche românească pentru Adrian, probabil, o contaminare cu Andrei.
[139] Moise Etiopianul, monah în Schit, Egipt. Slavii îl numesc Maurul; rus., bg. Мурин.

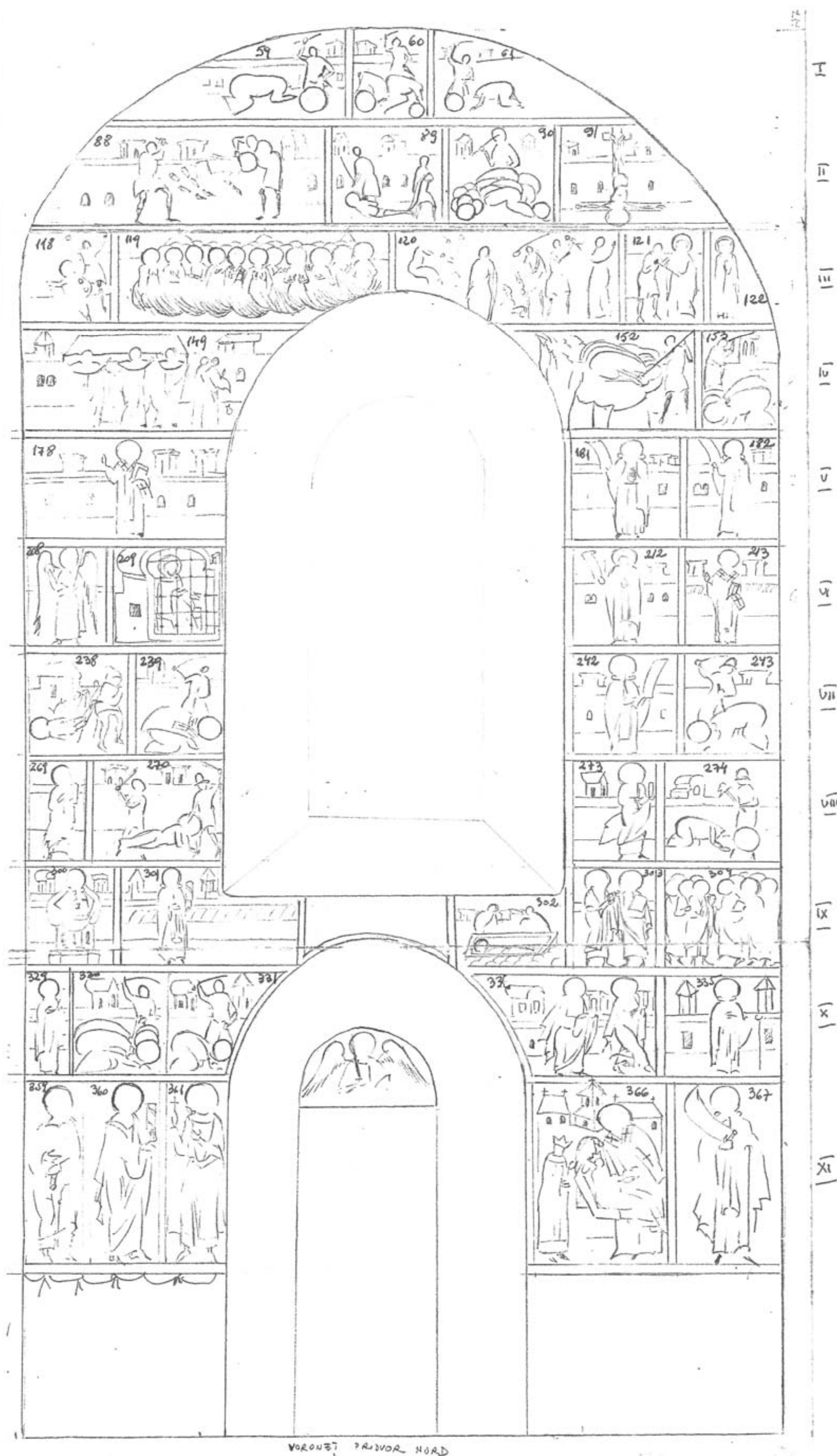


Pl. I. Voroneț. Exonartex. Desfășurarea programului iconografic, perete est (desen: M. Buculei).

Pl. II. Voroneț. Exonartex. Desfășurarea programului iconografic, perete sud (desen: M. Buculei).



Pl. III. Voroneț. Exonartex. Desfășurarea programului iconografic, perete vest (desen: M. Buculei).



Pl. IV. Voroneț. Exonartex. Desfășurarea programului iconografic, perete nord (desen: M. Buculei).

CRONICA ŞI VIAȚA ŞTIINȚIFICĂ

Expoziții

Portretul în secolul al XIX-lea românesc, Sala Theodor Pallady, Biblioteca Academiei Române, 7–21 mai 2015

În elegantul spațiu expozițional al Bibliotecii Academiei Române, a fost organizată o prezentare de largă respirație a portretisticii din veacul al XIX-lea, în care au fost reunite picturi în ulei, acuarelă, miniaturi, desene în creion, cărbune și peniță, stampe și fotografii, toate provenind din bogata colecție a Cabinetului de Stampe și din patrimoniul Academiei. Era o ocazie unică de a fi văzute aceste piese de mare valoare care, în mare majoritate, nu au părăsit vreodată depozitele și sunt total necunoscute publicului larg, mai familiarizat cu picturile din expoziția permanentă a Galeriei de Artă Românească Modernă din Muzeul Național de Artă al României, decât cu acelea ale primei organizații savante a țării. Unele dintre ele, precum miniaturile și dagherotipurile, sunt foarte sensibile la factorii atmosferici și la manipulare, astfel că nu sunt scoase din sertarele lor decât arar, și doar pentru specialiștii ce fac cercetări în domeniu. În general, în muzeele noastre de artă, fotografia nu a fost încă validată între surorile ei de șevalet, așa că, în cazul de față, am asistat la un act de pionierat, prin alăturarea trăsăturilor înaintașilor, imortalizate cu penelul sau condeiul și dălțița de gravură, de acelea obținute prin razele solare ce au impresionat suprafața fotosensibilă de pe un suport tratat în acest sens, fie el metal, hârtie sau sticlă.

La începutul secolului al XIX-lea, miniaturiștii aveau o deosebită căutare pentru realizarea portretelor protipendadei. Minusculele picturi executate în culori de apă pe o delicată folie de fildeș ce împrumuta nuanțele sale calde, de ivoriu, obrazului modelului cu sânge albastru, erau foarte apreciate de beneficiari. În societatea românească, arta de șevalet a pătruns și s-a răspândit destul de târziu, în primele trei decade ale veacului, comparativ cu restul Europei, unde era cunoscută de secole. Până atunci, zugrăvirea chipului era de neconceput altfel decât sub forma tabloului votiv, plasat pe peretele bisericii ctitorite de un principe sau de un boier ori negustor cu stare. Ce-i drept, domnitorii mai luminați, precum Constantin Brâncoveanu sau Dimitrie Cantemir și apoi unii dintre fanarioții ce le-au urmat pe tronurile Țărilor Române, aveau în palatele lor câte un tablou în care fuseseră imortalizați de vreun artist străin. Dar acestea erau doar excepții la care elita țării nu avea acces. Moda portretului „mobil", a aceluia ce putea fi purtat în buzunar sau aninat de un lanț ori prins ca o broșă, în piept, iar apoi a aceluia de mai mari dimensiuni, pictat în culori de ulei, încadrat într-o ramă cu ornamente aurite și panotat la loc de cinste în salonul locuinței, spre a fi văzut de toți oaspeții, a fost instituită de ofițerii imperiali ai armatei ruse ce au petrecut un timp mai lung sau mai scurt în Principatele Române, în funcție de durata campaniei contra Imperiului Otoman, dușmanul tradițional al țarilor.

Această preferință pentru imortalizarea trăsăturilor a făcut din aceste ținuturi o piață ideală pentru sumedenie de artiști itineranți, proveniți din Europa Centrală sau chiar mai de departe, din cea vestică (austrieci, maghiari, polonezi, italieni, germani, francezi). Mulți dintre ei erau în căutarea unor patroni generoși pe care-i părăseau la scurt timp după ce le executau comenzile, prin care le satisfăceau vanitatea. Prea puțini au venit în aceste locuri cu intenția fermă de a se stabili, iar rămânerea lor definitivă a fost doar rolul unei conjuncturi favorabile. Giovanni Schiavoni, Iosef August Schoefft, Miklos Barabás, Paulus Petrovits au stat un timp după care și-au continuat drumul ori s-au întors la casele lor. Unul dintre aceștia a avut inițiativa de a-și organiza o expoziție de pictură într-o sală a Colegiului Sf. Sava, prima de acest fel din București. Spirit practic şi modern, Schoefft a recurs la publicitate prin coloanele periodicului „Curierul

Românesc”, fapt ce a atras, cu singuranță, un numeros public, neobişnuit cu asemenea manifestări şi curios să vadă lucrările artistului peregrin[1].

Cei care au rămas au fost Henri de Mondonville, Niccolo Livaditti, Anton Chladek, Carol Wahlstein și Carol Pop de Szathmari. De la aceștia, ducându-și activitatea aici o perioadă îndelungată, s-au păstrat și cele mai multe lucrări care astăzi sunt mândria muzeelor și bibliotecilor.

Anton Chladek a fost unul dintre cei mai prolifici miniaturişti ai epocii iar în expoziția de față pot fi admirate multe dintre operele sale, precum *Sora artistului*, *Portret de bărbat* (Gheorghe Bibescu), *Bărbat cu pelerină*, *Pitarul Constantin Economu*, *Portretul unei doamne bătrâne*, *Autoportret*. Față de alte portrete, în care domina atenția pentru detaliile vestimentare în detrimentul celor fizionomice, în cel din urmă, artistul se dovedea un fin psiholog, redându-se ca un om al epocii sale, stăpânit de spiritul romantic, curios, neliniștit, ușor neglijent față de conveniențe, fiind descheiat la cămașă și neavând o legătură de gât, cum se cuvenea în societatea pentru care lucra. Cu obrazul său rubicond, proaspăt ras, ornat cu favoriți blonzi, la fel ca părul ondulat, și aruncând o privire pătrunzătoare, întrebătoare și puțin tristă, din ochii săi sinilii, larg deschiși, Chladek trimitea lumii contemporane și viitorimii un zâmbet discret, ușor ironic, abia schițat pe buzele cu un fin contur. Tot el este și autorul unor portrete de mari dimensiuni, în ulei, ce-i reprezintă pe cărturarii Ienăchiță și Alecu Văcărescu, tatăl și fiul, care nu-i putuseră poza pentru că trecuseră demult în lumea umbrelor, dar ale căror trăsături le-a preluat din tabloul votiv de pe peretele unui lăcaș de cult pe care ei îl ctitoriseră. Aceste cadre, la fel ca și acelea cu chipul tinerei doamne zâmbitoare, gătită în rochie roșie, și al bunicii cu turban alb și bogat șal de cașmir pe umeri, ce-și strânge, protector, nepoțica la piept – datorate penelului lui Schoefft –, decorează, în mod obișnuit, Clubul Academicienilor. Portretul Marițicăi Bibescu în costum de săteancă și învârtind la roata de tors, pictat de Constantin Lecca, sau acela al actorului Matei Millo de Niccolo Livaditti, provin de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, care a fost și co-organizator al expoziției.

În periodicul „Albina Românească”, Gheorghe Asachi insera, în 1844, un material umoristic – poate chiar operă a propriului condei – în care, sub titlul: „Portretul damelor”[2], erau ironizate pretențiile de reprezentare ce le aveau cochetele epocii și avatarurile unui pictor ce trebuia sa se supună capriciilor acestora. Astfel, o doamnă din protipendada moldovenească, se arăta nehotărâtă asupra vestimentației și a bijuteriilor pe care să le poarte când poza, și fiind total lipsită de cultură plastică, presupunea că umbra de pe gât provenea dintr-o eroare a pictorului aflat în imposibilitate de a-i sesiza albeața pielii (fapt ce o făcea să intervină ea însăși asupra pânzei și să acopere cu cretă pata cea neagră!); de altfel, foarte mândră de proprii nuri, îi atrăgea mereu atenția artistului asupra delicateții gurii și a nasului, pe care alți confrați ai acestuia nu fuseseră în stare să i le sesizeze și o figuraseră, după părerea ei, ca pe o maimuță. Vizita unui admirator al doamnei, ce se dădea drept „cunoscător al artelor”, a agravat situația pentru că noul venit a început să-i facă diverse recomandări bietului plastician ce, în final, exasperat – dar și amuzat de ignoranța modelului și a anturajului acestuia – a decis să termine lucrarea fără a mai ține seama de realitate și spre a-i da deplină satisfacție beneficiarei, a înfrumusețat-o după voie, chiar dacă rezultatul era departe de a mai corespunde caracteristicilor fizionomice ale modelului.

Szathmari a fost un portretist cu mare căutare, atât ca miniaturist cât și ca executant de tablouri potrivite ca dimensiuni pentru expunere în salon. El se plia pe formulele consacrate în tehnica miniaturii și realiza portrete măgulitoare pentru membrii protipendadei: chipul frumoasei Marițica Bibescu, soția lui Gheorghe Bibescu Vodă, îmbrăcată în straie țărănești, dar cu o diademă de mare preț pe cap și o grea salbă cu trei șiraguri de galbeni împărătești la gât, acela al cumnatului ei, fratele mai mare al domnitorului în funcție, Barbu Știrbei – el însuși destinat a fi domnitor și patron generos al artistului. Un mare portret în ulei al Mariei Doamna[3], în aceeași ținută și poză, fiind doar modificat cadrul dintr-unul natural, cu o deschidere spre peisaj așa cum apărea în miniatură, într-unul de interior, cu o grea draperie de catifea grenat în fundal și înlocuirea izvorului cu pelerina de hermină așezată în dreapta, sub cotul nobilului model, se află în patrimoniul Muzeului Național de Istorie a României și a fost prezentat în expoziția: *Chipuri de altădată. Portretistica în secolul al XIX-lea românesc*, ce am organizat-o, în 1991, la acea instituție[4]. Deși nesemnat, portretul pe porțelan al Mariei Obrenovici, și ea înveșmântată în costum popular, ar putea să-i aparțină tot lui Szathmari: atât impostarea modelului, cât și detaliile foarte amănunțite ale costumului de sărbătoare al unei

---

[1] *Curierul Românesc*, nr. 26/8 mai 1836: „D. Șeft, zugrav, care, după o petrecere a sa în Italia și Paris, de 6 ani, viind în capitala noastră, a dat dovadă de penelul său cel plin de adevăr și expresie. Ca să nu rămâie necunoscute faptele sale celor ce se îndeletnicesc în aceasta și ca să dea un îndemn de critică folositoare amatorilor, face expoziție, îndestul de bogată și însemnătoare, a tuturor icoanelor sale, în sala cea mare a Colegiului Sf. Sava. Această sală se deschide astăzi și va fi slobodă intrarea la toți doritorii, în vreme de 10 zile, de la 11–6 ceasuri după prânz”.

[2] *Portretul damelor*, în *Albina Românească*, nr.79/joi 5 octomvrie 1844, p. 325–327.

[3] Muzeul Național de Istorie a României, inv. 66316.

[4] Adrian-Silvan Ionescu, *Portretistica în secolul al XIX-lea românescu*, în catalogul expoziției: *Chipuri de altădată. Portretistica în secolul al XIX-lea românescu*, Muzeul Național de Istorei a României, București, ianuarie – martie 1991, p. 6–7.



Fig. 1. Niccolo Livaditti, Matei Millo, ulei pe pânză.



Fig. 2. Iosef August Schoefft, Portret de femeie, ulei pe pânză.



Fig. 3. Anton Chladek, Gheorghe Bibescu, miniatură pe fildeș.



Fig. 4. Henri de Mondonville, Dionisie Fotino, miniatură pe fildeș.



Fig. 5. Anonim, Cleopatra Trubetskoi, crystoleum.



Fig. 6. C. P. de Szathmari, Alexandrina Gh. Manu (nasc. Cantacuzino), fotografie colorată pe hârtie cu sare.



Fig. 7. Anonim, Elena Niculescu Burchi, panotip.



Fig. 8. Anonim, Generalul Gheorghe Ghica-Deleni, fotografie colorată pe hârtie cu sare.

sătence bogate, seamănă izbitor cu acelea din miniatura mai sus amintită a soției principelui domnitor, datată 1845[5]. Mult timp după ce acest tip de portret de mici dimensiuni ieşise din modă, Szathmari a rămas tributar spiritului miniaturistic de tratare a trăsăturilor modelelor: în litografiile sau în pânzele de oarecare anvergură în care i-a reprezentat pe domnitorii țării sau pe alți beneficiari din elită, detaliul vestimentar sau accesoriile investiturii primau prin atenția detaliului în defavoarea analizei psihologice.

O noutate reprezintă și scoaterea la lumină a două caiete de schițe ale lui Constantin Lecca unde sunt adunate crochiurile pregătitoare pentru litografiile cu ofițerii proaspăt înființatei Miliții Pământene din Țara Românească și Moldova de la 1831: Alexandru Dimitrie Ghica, viitorul domnitor regulamentar, Constantin Paladi, Ioan Solomon, Toderiță Balș, Emanoil Băleanu, Ștefan Golescu etc. Este interesant de comparat desenul preliminar și stampa finală din care au dispărut anumite detalii sau au fost efectuate anumite segmentări ale pozei inițiale.

Este cazul să ne ocupăm în aceste rânduri de fotografie care, pentru prima dată, a fost inclusă în manifestarea de față, pe picior de egalitate, cu pictura și grafica.

În anul 1839, o nouă tehnică a artelor vizuale a apărut și a început să concureze producția miniaturiștilor: fotografia. Iar aceasta nu mai dădea posibilitatea de a minți rezultatul final prin intervenții spre modificarea vârstei sau ameliorarea trăsăturilor celui care poza. S-a păstrat până astăzi remarca pictorului Paul Delaroche la vederea primelor dagherotipii: „De astăzi pictura a murit!”[6]. *Dagherotipul* a revoluționat artele vizuale, datorită perfecțiunii detaliilor pe care nici un plastician nu le putea surprinde în totalitate.

Louis Jacques Mandé Daguerre, ce avea drept profesii inițiale pe acelea de pictor și scenograf, autor de panorame şi proprietarul unei diorame de mare succes la Paris, a fost descoperitorul metodei de a surprinde o imagine unicat pe suprafața argintată a unei plăci de cupru – de unde și porecla ce a primit-o „oglinda cu memorie”. Într-o broşură, el a dat publicității complicatul procedeu pe care l-a oferit lumii întregi, fără nici un beneficiu (exceptând Anglia, pentru care a obținut un patent pe data de 14 august 1839, în conformitate cu care, orice subiect britanic trebuia să plătească o anumită sumă pentru folosirea dagherotipului). Broşura de şaptezeci şi două pagini, intitulată: *Historique et description des procédés de Daguerréotype et du Diorama*, tipărită pe 21 august 1839 de cumnatul său, Alphonse Giroux – care era şi producătorul aparatelor dagheriene – a cunoscut 30 de ediții[7] în decursul primului an şi a fost tradusă în opt limbi.[8]

La Biblioteca Academiei Române se păstrează această broşură ce poartă, pe două pagini, stampila Bibliotecii Colegiului Sf. Sava[9]. Din notițele de pe coperta a treia este peremptoriu că broşura a fost cumpărată de un român direct de la sursă: posesorul a scris de mână, în franceză, mai multe firme şi adrese utile pentru practicantul dagherotipiei.[10] Cel care o achiziționase voise să se asigure că deținea toate informațiile legate de executarea imaginilor dagheriene şi că, în eventualitatea că ar fi avut nevoie de ceva, să aibă la îndemână adresele de unde putea să-şi facă rost de materiale şi aparatură ori să-i dea unui terț indicațiile necesare în vederea procurării lor. În aceeaşi bibliotecă se păstrează încă o broşură a lui Daguerre, *Nouveau moyen de préparer la couche sensible des plaques destinées à recevoir les images photographiques*[11], apărută la Paris în 1844, ceea ce demonstrează interesul suscitat de această tehnică printre munteni.

Nu se cunosc, în Bucureşti, practicanți ai noii arte pentru intervalul 1840–1843, ceea ce însă nu exclude existența lor, fără însă a-şi fi făcut reclamă în vreun fel ori fără a fi făcut vreo cerere la oficialități care să se fi păstrat într-un dosar de arhivă. În primăvara anului din urmă, a apărut un prim anunț în paginile *Vestitorului Românesc* prin care amatorii erau invitați să-şi facă „portreturi Tagherotip (sic!) cu preț foarte cuviincios” la „madama” Wilhelmine Priz, ce-şi stabilise atelierul în casa pictorului Anton Chladek, pe Podul Mogoşoaiei[12]. Este uimitor că primul dagherotipist sosit în capitala Țării Românești a fost o femeie

[5] Ruxanda Beldiman, *Despre un portret al domniței Aglae Ghyka de Ernst Wilhelm Rietschel. Portrete de personalităţi feminine din țările române în costume naționale la mijlocul secolului XIX*, în SCIA, Artă plastică, serie nouă, tom 2 (46)/2012, p. 147.

[6] Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *The History of Photography*, Oxford University Press, London, New York, Toronto, 1955, p. 54; Brian Coe, *The Birth of Photography*, Spring Books, London, 1989, p. 17.

[7] Titlul integral este *Historique et description des procédés de Daguerréotype et du Diorama*, par Daguerre, Peintre, inventeur du Diorama, Officier de la Légion d'Honneur, membre de plusieurs Académies, etc., nouvelle edition, corrigée et augmentée du portrait de l'auteur, Paris (f.a.).

[8] Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 55; Beaumont Newhall, *The History of Photography*, Little, Brown and Company, Boston, 1982, p. 25; Michel Frizot (editor), *A New History of Photography*, Könemann, Köln, 1998, p. 26.

[9] Cota II 46201.

[10] Adrian-Silvan Ionescu, *Fotografi itineranți europeni în ținuturile Românești (1840–1860)*, în Daniela Bușă, Ileana Căzan (coordonatori), *Curente ideologice și instituțiile statului modern – secolele XVIII–XX. Modelul european și spațiul românesc*, București, 2007, p. 229–230.

[11] Cota II 46170.

[12] *Vestitorul Românesc*, nr. 23/vineri 19 martie 1843: „Madama Vilhelmine Priz, arată înaltei nobilimi și Cinst. public că a sosit în Capitală și se recomandează precum că face portreturi tag[h]erotip cu un prețu foarte cuviincios. Doritorii să îndreptează pe

ştiut fiind că, în acea epocă, femeile nu prea erau angajate în activități lucrative, în afara acelora de marşande de modă[13]. După câteva zile însă, doamna Priz şi-a schimbat adresa mutându-se pe Ulița Franceză[14].

Aşa cum luarea unui portret de către un pictor peregrin în mediul rural era foarte dificilă iar cei aleşi drept model se opuneau cu obstinație să pozeze, de teamă să nu le fie furat sufletul tot la fel s-a întâmplat şi cu produsul camerei obscure, aşa cum menționa medicul francez Eugène Leger, în memoriile sale: „Pentru un țăran (...), fotografia este mare magie şi chiar printre oamenii luminați sunt încă destui care nu sunt prea convinşi că diavolul nu şi-a băgat coada acolo"[15]. Dar, printre membrii elevați al înaltei societăți, portretul dagherotipic era un obiect familiar, prețuit şi dorit, cu atât mai mult cu cât aparținea unei rude dragi a cărei amintire o păstra cu fidelitatea „oglinda cu memorie". În corespondența în franceză dintre tinerele Catinca Golescu, Felicia Racoviță şi Alexandrina Magheru, datând din toamna furtunosului an 1848, se făcea adesea referire la dagheritipuri. Astfel, pe 26 septembrie, Felicia Racoviță îi solicită Catincăi să facă economii pentru a-şi permite să comande un portret colectiv în care să se regăsească atât chipul destinatarei cât şi acela al bunicii, Zinca Golescu, şi al fiilor săi, unchii expeditoarei: „(...) Dragă Catinca, vreau să îți cer o favoare : trebuie să te abții de la toate plăcerile, de la toate inutilitățile care te-ar costa bani, şi aceasta de dragul meu, pentru a putea face într-o singură imagine portretul tău, acela al bunicii şi al unchilor mei în Dagherotip, şi să mi-l trimiți cât mai curând posibil; este cea mai mare bucurie pe care mi-ai putea-o face şi o pretind de la tine; ştiu că îți lipsesc banii dar spune-i unchiului meu Nicolae [Golescu] că îngenunchiez în fața lui pentru a-i cere această favoare[;] spune-i să sacrifice una dintre bijuteriile sale de la vestă, are atâtea, şi aceasta mă va face aproape fericită. Aş dori să am portretele tuturor prietenilor noştri dar ar necesita prea mult (...)[16]. Peste aproape două luni, pe 22 noiembrie, Alexandrina Magheru dorind să-i facă o plăcere Catincăi Golescu, a executat o schiță după un dagherotip şi după o pictură ce-i reprezenta pe frații Goleşti, ambele aflate la conacul unde expeditoarea se retrăsese pentru a ierna: „(...) Am încercat să fac un crochiu cu Nenea Ştefan [Golescu] după un dagherotip care nu era prea asemănător, şi chiar dacă nu este prea bun, ți-l trimit căci ştiu că-ți va face plăcere. Am luat cu noi frumosul portret al lui Nenea Nicolae [Golescu] făcut de Rosenthal şi pe cel al lui Nenea Ştefan care era la Belvedere astfel că, deşi absenți, dragii noştri unchi sunt mereu sub ochii noştri. Voi încerca să fac o copie şi, dacă reuşesc, ți-o voi trimite (...)"[17].

Este greu de precizat care dintre portretele dagheritipice, aflate în colecțiile Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, au fost executate în țară sau în străinătate. Este sigur că Nicolae Bălcescu şi-a luat portretul la Paris, în 1851[18], la fel şi Hermiona Asachi, fiica marelui cărturar moldovean şi soția celebrului scriitor, profesor şi om politic francez Edgar Quinet, un mare admirator şi prieten al românilor.

Închise în casetele lor din piele sau catifea, imaginile cu ramă din metal galben, semănau foarte mult cu miniatura, pe care au înlocuit-o încet-încet, mai ales, atunci când era aplicată şi puțină culoare pe buzele, în obrajii şi pe mâinile modelului iar nuanțele aurii erau rezervate pentru lanțul de ceas, brățările şi celelalte bijuterii ce puteau certifica averea şi statutul înalt al acestuia. Culorile erau aşternute cu pensule foarte fine, printr-o uşoară atingere sau mai degrabă printr-o tamponare, spre a nu deteriora amalgamul de argint şi mercur din care era compusă imaginea[19].

Asemănătoare, ca aspect, dagherotipiei a fost ambrotipia ce se baza pe principiul clişeului pe suport de sticlă acoperit cu colodiu. Şi ea era tot o imagine unicat fiind, de fapt, chiar negativul ce, pentru a căpăta aspectul unui pozitiv, era suprapus pe un fond negru ce putea fi catifea, pluş, ori alt material textil, hârtie sau chiar un strat de vernis, după care era închis într-o casetă identică aceleia de dagherotip drept care uneori chiar trecea în ochii necunoscătorilor şi spre beneficiul fotografilor care-l vindeau cu preț incomparabil mai ridicat, speculând ignoranța clientelei. Ca şi degherotipul, *ambrotipul* putea fi colorat cu acuarelă în zonele ce se pretau la aceasta (obraji, buze, ochi, ornamente ale veşmântului). Mai mult de atât, printr-o metodă

podul Mogoşoaei lângă biserica cu Bradu, în casele D. Chladek"; vezi şi George Potra, *Aspecte din istoricul fotografiei în România*, *op. cit.*, p. 576; idem, *Fotografia şi vechii fotografi*, *op. cit.*, p. 427; Constantin Săvulescu, *Cronologia ilustrată a fotografiei din România. Perioada 1834–1916*, Asociația Artiştilor Fotografi, Bucureşti, 1985, p. 7; Emanuel Bădescu, *Fotografii Bucureştilor (1843–1866)*, în volumul *Bucureştii în imagini în vremea lui Carol I*, Bucureşti, 2006, vol. I, p. 29–30.

[13] Adrian-Silvan Ionescu, *Modă şi societate urbană în România epocii moderne*, Bucureşti, 2006, p. 468–470.

[14] „Vestitorul Românesc", nr. 25/ Vineri 26 martie 1843: „Madama Vilhelmine Priz arată Înaltei nobilimi şi Cinst. Public că a sosit în Capitală şi se recomandează precum că face portreturi tag[h]erotip cu un prețu foarte cuvincios. Doritorii să îndreptează în ulița franțuzească, la prăvălia D. Fal".

[15] Le Docteur Eugène Leger, *Trois mois de sejour en Moldavie*, Paris, 1861, p. 106.

[16] Direcția Județeană Dolj a Arhivelor Naționale, Fond Gheorghe Magheru, pachet XXXVI bis, scrisoarea 27, fila 1; Adrian-Silvan Ionescu, *Viața mondenă a societății bucureştene în timpul şi după revoluția de la 1848*, *Muzeul Național*, XI/1999, p. 45–46.

[17] Direcția Județeană Dolj a Arhivelor Naționale, Fond Gheorghe Magheru, pachet XXXVI bis, scrisoarea 19, fila 1; Adrian-Silvan Ionescu, *Viața mondenă...*, p. 46.

[18] Elena Ciornea, *Un portret necunoscut al lui Nicolae Bălcescu*, în *Studii şi cercetări de bibliologie*, nr. 1/1955, p. 288–291.

[19] Janet E. Buerger, *French Daguerreotypes*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1989, p. 115–121, 150–163.

simplă decoperită de fotograful John Urie din Glasgow, putea fi obținută iluzia tridimensionalității prin aplicarea vernisului sau a textilei negre pe partea opusă stratului de preparație în care se formase imaginea și plasarea acesteia din urmă cu fața în sus în casetă[20]. Spre a fi evitate eventualele deteriorări, aceasta era acoperită, pentru protecție, cu altă bucată de sticlă.

Calotipia – adică procedeul negativ-pozitiv pe suport de hârtie, poreclit și „pictura soarelui" – nu s-a bucurat de aceeași răspândire ca dagherotipia pentru obținerea portretelor, ea fiind preferată pentru peisaje și monumente de arhitectură.

La noi, un caz special de portretist amator din înalta societate care a folosit calotipia, a fost acela al marelui logofăt moldovean Constantin Sturza-Scheianu care, pasionat de noua artă, a imortalizat pe clieșul de hârtie chipurile unor prieteni, rude sau personaje emblematice ale vremii precum Catinca Cantacuzion, Safta Paladi, Theodor Ghica-Deleanu, poetul Vasile Alecsandri, medicul militar Iacob Czihac, celebrul șef de taraf Barbu Lăutaru și moașa Chira Fotini.[21]

Copiile erau executate pe hârtie tratată cu sare ce dădea un aspect mat imaginii. În primii ani după impunerea metodei clișeului de sticlă acoperit cu colodiu umed, dat publicității de Frederick Scott Archer în 1851, hârtia cu sare a continuat să fie folosită pentru copii. Aceasta dădea posibilitatea fotografului să coloreze cu acuarelă portretele pe care le oferea beneficiarilor care-i vizitaseră studioul. Există multe exemple în acest sens, precum chipul delicat al Alexandrinei Gh. Manu ce i-a pozat lui Szathmari - al cărui nume este imprimat în timbru sec, în stânga modelului -, acela al Ceciliei D. Bărcănescu, al Zoei Golescu, al generalului Gheorghe Ghica-Deleni, al lui Gheorghe Filipescu strâns în ulancă de ofițer din Regimentul 1 lăncieri, al oamenilor politici Anastase Panu și Mihail Kogălniceanu. Ochii albaștri, obrajii îmbujorați, nasturi și fireturi aurii, paspoale, lampasuri, manșete și gulere roșii de uniformă, dantele și panglici de mătase albastră, ornamente ale fotoliului sau draperiei și peisajul invadat de verdeață din spatele modelului căpătau nuanțele firești necesare redării mult râvnitului mimesis. În suita de portrete militare realizată de Szathmari în timpul Campaniei Dunărene a războiului rus-otoman din 1853–1854, prelungit apoi cu faza din Crimeea – ce a dat și numele acestei conflagrații de proporții europene – există câteva pe care maestrul fotograf le-a înobilat cu tușe de acuarelă. Așa este portretul generalului locotenent Engelhart, al altor doi generali ruși și a trei generali cesaro-crăiești, cu mustăți blonde ori castanii și chipuri rubiconde[22]. Se mai păstrează și un mare portret al domnitorulul Carol I peste care pictorul-fotograf a intervenit cu tonuri de acuarelă – dar acesta nu a fost inclus în expoziție fiind descoperit ulterior de subsemnatul în colecțiile Cabinetului de Stampe. Comparând aceste lucrări din mijlocul deceniului al șaselea al veacului cu miniaturile executate cu 20 de ani mai înainte se pot constata mari similitudini: aceeași impostare a modelului, aceeași propensiune pentru detalii, aceleași nuanțe intense, proaspete, aplicate pe veșminte și ornamente. Singura diferență era că artistul nu mai trebuia să piardă timpul cu desenarea trăsăturilor modelului deoarece acestea erau surprinse, impecabil, de obiectivul aparatului fotografic, ce excludea cu totul lipsa asemănării sau a atitudinii firești a celui portretizat. Imprimate mai palid pe coala de hârtie tratată cu sare, fotografiile erau transformate, cu mare ușurință, în veritabile picturi atunci când era așternută culoarea de apă iar conturul fotografiei era estompat până la dispariție de penelul artistului.

Un alt procedeu prin care imaginea fotografică primea culoare și căpăta un aspect vitros, augmentând volumetria, era cel numit *crystoleum*. Erau necesare mai multe bucăți de sticlă subțire pe care se aplicau nuanțele de ulei în spatele stratului impresionat fotografic sau peste fotografia în nuanțe acromatice, imprimată pe hârtia albuminată, era suprapusă o peliculă ce repeta imaginea și pe care se aplica pigmentul[23]. În expoziția de față, portretul Cleopatrei Trubetzkoi și al câtorva înalți ierarhi ai bisericii ortodoxe au fost executate în această tehnică laborioasă, pretențioasă, dar recompensantă pentru beneficiar.

O altă metodă agreată de fotografi ca și de modele era *panotipia* care presupunea transferarea unui pozitiv obținut pe placa de sticlă tratată cu colodiu umed bogat în alcool pentru ca pelicula impresionată să se desprindă ușor de pe suport și să fie aplicată pe o pânză cerată[24]. Rezultatul era o imagine cu înalte efecte picturale de clar-obscur, amintind de operele maeștrilor manieriști ai penelului – Elena Niculescu-Burchi

[20] John Hannavy, *Case Histories. The Presentation of the Victorian Photographic Portrait 1840–1875*, Antique Collectors Club, Ltd., Woodbridge, Suffolk, 2005, p. 44–45.

[21] Petre Costinescu, Leonid Buzoianu, Emanoil Bădescu, *Constantin Sturza-Scheianu și începuturile fotografiei în Principate: calotipia*, în *Revista Muzeelor și Monumentelor – Muzee* nr. 5/1984, p. 64–71; Petre Costinescu, *Constantin Sturza-Scheianu, Romanian Calotypist*, în „History of Photography", vol. 11, no. 3/July-September 1987, p. 247–254; Adrian-Silvan Ionescu, *Fotografi itineranți europeni...*, p. 226–228.

[22] Adrian-Silvan Ionescu, *Cruce și semilună. Războiul ruso-turc din 1853–1854 în chipuri și imagini*, 2001, p. 160; idem, *Szathmari, War Photographer*, în Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), *Războiul Crimeii. 150 de ani de la încheiere*, 2006, p. 220, 231, 233.

[23] Anne Cartier-Bresson (coordonator), *Le vocabulaire technique de la photographie*, Marval/Paris Musées, Paris, 2008, p. 100–101.

[24] *Ibidem*, p. 41–43.

învăluită în prețiosul ei șal de cașmir, Efrem Ghermani, portretul doamnei în rochia cu crinolină sau al mamei cu fiul ei ce ține în mână o carte, sunt doar câteva exemple în acest sens.

Dagherotipia, calotipia, ambrotipia, panotipia și crystoleum – cunoscut și sub alte denumiri precum halotipie, ivoritipie sau fotominiatură – au premers ori au coexistat, un timp, cu fotografia cu colodiu umed din care, ultimele trei chiar proveneau. Ele au fost doar variante, ceva mai laborioase și mai scumpe, ale fotografiei ce, prin dimensiunea standardizată carte de vizită, a făcut epocă și a cucerit preferința publicului pentru mai mult de o jumătate de secol.

Un frumos și util catalog, cu ilustrații color și biografii ale plasticienilor prezenți pe simeze, a fost editat cu acest prilej. De coordonarea lui, ca și a expoziției, s-a ocupat Cătălina Macovei, șefa Cabinetului de Stampe, care a redactat și o parte din fișele de lucrări, în vreme ce altele au fost făcute de Alina Popescu, Anca Vitan, Natalia Bangălă, iar fotografiile autorului, Sorin Chițu.

Domnitori, boieri veliți cu capul acoperit de ișlic, domnițe și jupânese, ofițeri din Miliția Pământeană fondată la 1830 sau generali aureolați de glorie pe câmpurile de luptă ale Războiului Independenței, oameni politici sau mondeni, artiști, literați sau prelați – o desfășurare de chipuri nobile și sentimentale – au privit spre noi, timp de două săptămâni, din negura timpului și din cadrul strâmt al ramei, în expoziția: *Portretul în secolul al XIX-lea românesc*.

Adrian-Silvan Ionescu

Salt & Silver. Early Photography 1840–1860, Tate Britain, Londra, 25 febr. – 7 iunie 2015

La Tate Britain, a fost deschisă o expoziție deosebit de interesantă, intitulată *Salt & Silver. Early Photography 1840–1860*, care conține piese rare din colecția constituită la Wilson Centre for Photography. Având valoarea – şi fragilitatea – incunabulelor din secolul al XV-lea, aceste imagini sunt investite cu înalte calități estetice mult înainte ca fotografia profesionistă să impună rețetele sigure de cadrare și ecleraj care satisfăceau pe deplin clientela, dar conduceau la o plicticoasă stereotipie. Aceasta este prima manifestare de proporții organizată în Regatul Unit al Marii Britanii, în care sunt adunate exponate imprimate pe hârtie prin intermediul sărurilor de argint. Pe simeză, au fost adunate un număr de 90 de imagini cu tematică diferită: peisaje urbane sau rurale, monumente de arhitectură antică ori contemporană, portrete, naturi statice și compoziții cu personaje. Titlul sună familiar cercetătorilor acestui domeniu deoarece pare a fi o parafrază la o altă expoziție, organizată de Agfa Foto-Historama din Köln, în 1989, cu ocazia celebrării unui secol și jumătate de la inventarea fotografiei, însoțită de un monumental catalog: *Silber und Salz*[1].

La începutul anului 1839, s-a declanșat competiția pentru validarea primatului în privința descoperirii procedeelor de surprindere a unei imagini prin intermediul aparatelor optice și al substanțelor fotosensibile. Cei doi concurenți erau francezul Louis Jacques Mandé Daguerre și britanicul William Henry Fox Talbot. Procedeele celor doi erau cu totul diferite: Daguerre folosea o placă de cupru cu o față argintată pe care aplica sărurile de argint și obținea o imagine unicat, de o deosebită claritate, în vreme ce Talbot folosea hârtia ca suport pentru aceleași substanțe sensibile la lumină, dar rezulta un negativ pe care îl putea, practic, multiplica la infinit. Dezavantajul consta în faptul că imaginea pe hârtie era destul de neclară din cauza texturii pastei de celuloză. Însă tocmai această neclaritate îi conferea deosebite calități picturale. În vreme ce metoda lui Daguerre s-a demodat relativ repede – în circa o decadă (exceptând Statele Unite, unde a mai dăinuit încă 10 ani, până în timpul Războiului Civil) – calotipia, cum a fost numită cea a lui Talbot, a stat la baza principiului general folosit în fotografie (negativ/pozitiv) indiferent de suportul pe care era aplicată substanța fotosensibilă (hârtie, sticlă, peliculă de celuloid), până la apariția tehnicii digitale a zilelor noastre.

Talbot muia o coală de hârtie într-o soluție de iodură de argint care o făcea fotosensibilă, după care o plasa în camera obscură, o expunea, developa negativul și, după spălare și uscare, îl ungea cu grăsime pentru a deveni transparent. Acest clișeu îl suprapunea, într-o ramă de lemn, pe o altă coală de hârtie senzibilizată identic și îl expunea timp îndelungat la raze solare obținând pozitivul dorit.

Între piesele selectate din opera lui Talbot, în prezentarea de față figura bustul lui Patrocle – una dintre primele încercări ale inventatorului, folosind acest mulaj din propria colecție pentru faptul că... stătea nemișcat, iar ipsosul alb din care era turnat îi oferea luminiozitatea necesară insuficientei sensibilități a clișeului de hârtie. Tot din perioada experimentelor proveneau și naturile statice formate din porțelanuri sau

[1] Bodo von Dewits, Reinhard Matz (editori), *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839–1860*, Köln und Heidelberg, 1989.

cristaluri aranjate pe rafturile unui bufet. Iubitor al naturii, Talbot şi-a scos aparatul în parcul reşedinţei sale de la Lacock Abbey şi s-a apucat să „portretizeze" arbori: un măreţ ulm a fost, multă vreme, mândria portofoliului său – fotografiat de la nivelul de călcare, trunchiul căpăta o deosebită monumentalitate, decupându-se pe înaltul cerului (Fig. 1). Deşi erau mai dificil de realizat din cauza imposibilităţii păstrării imobilităţii în timpul îndelungat al expunerii, totuşi a abordat şi compoziţiile cu personaje, precum *Vânzătorii de fructe*, unde câţiva servitori au fost aranjaţi în poziţii elocvente pentru activitatea lor. Aceasta a fost lucrată în colaborare cu învăţăcelul său, reverendul Calvert Richard Jones. Regizarea scenei dura mult şi trebuia să se apeleze la tot felul de subterfugii pentru a evita mişcarea inerentă a membrelor şi capetelor modelelor în intervalul celor câteva interminabile secunde sau chiar minute cât obiectivul era deschis. Astfel, este lesne de înţeles de ce erau preferate peisajele din parcul de pe domeniul său. Într-o cadră a fost imortalizată *Vechea sacristie* de la Lacock Abbey (Fig. 2), cu zidurile invadate de iederă şi, sub o arcadă, aşezat comod pe o laviţă de piatră, cu redingota sa neagră şi ţilindrul înalt pe cap, apare reverendul Jones, prietenul şi discipolul proprietarului, devenind el însuşi talentat fotograf. O imagine iconică pentru creaţia lui Talbot este *Coloana lui Nelson în construcţie*, *Trafalgar Square*, în care calităţile plastice se împletesc cu acelea documentare: spaţiul din jurul şantierului este înconjurat cu nişte panouri pe care au fost lipite afişe ce făceau reclamă la diverse spectacole de teatru şi circ ce au putut da indicii preţioase în privinţa datei când a fost luată fotografia, în prima săptămână a lunii aprilie 1844. O schelă se ridica în jurul postamentul coloanei ce ieşea din cadru şi părea violent retezată de marginea de sus a fotografiei. Turnul elegant al bisericii St. Martin-in-the-Fields, aflat în plan secund, creează, prin pâclă, un judicios rapel la verticalitatea fusului canelat ce reprezintă principalul motiv al imaginii.



Fig. 1. William Henry Fox Talbot, *Marele ulm de la Lacock Abbey*, 1843–45, Wilson Center for Photography.

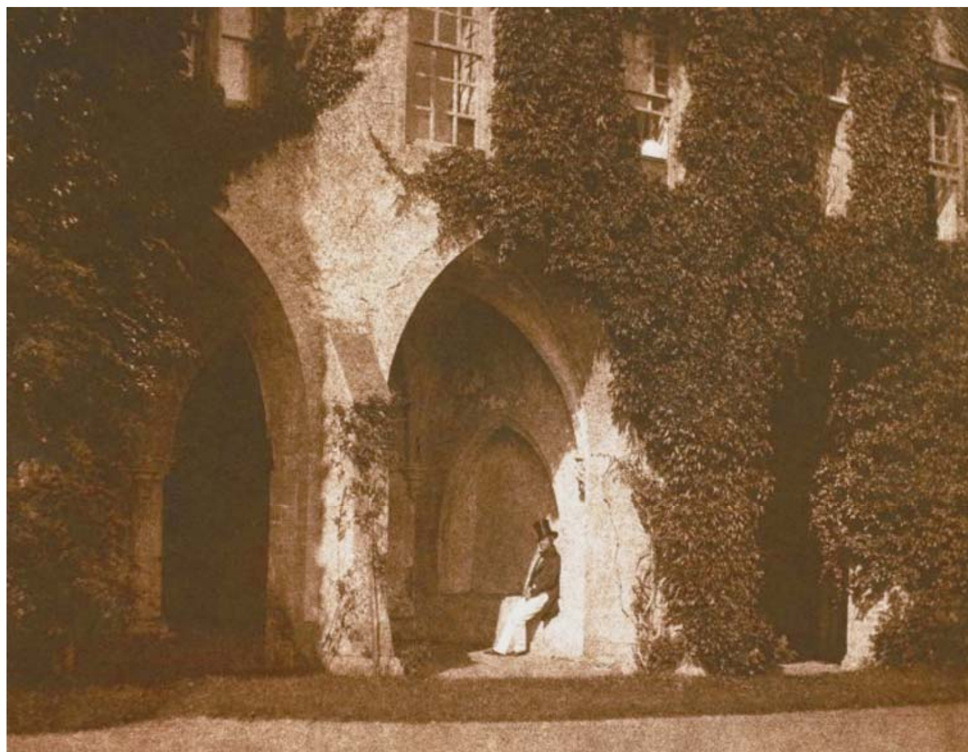


Fig. 2. William Henry Fox Talbot, *Vechea sacristie*, *Lacock Abbey*, 1843, Wilson Center for Photography.

De multe ori, din cauza condițiilor atmosferice neprielnice, rezultatul era foarte palid, conturele insesizabile și contrastele aproape inexistente. În corespondența sa – publicată de ilustrul profesor Larry J. Schaaf – Talbot preciza când a avut o zi însorită ce i-a permis sa ia poze bune și când a trebuit să-și întrerupă activitatea pentru mai mult timp din cauza averselor. În vara lui 1843, a făcut o călătorie în Franța pentru a strânge material în vederea publicării *Creionului Naturii*, opera sa capitală prin care intenționa să-și promoveze tehnica. Dar a avut neșansa ca vremea să fie foarte nefavorabilă: la Chambord a fost furtună și cadrele luate acolo au ieșit întunecate, fapt ce a făcut-o pe energica sa mamă să-l critice aspru că nu a așteptat mai multe zile până să se oprească intemperiile, așa cum ar fi făcut un artist, dar el era, în opinia ei, doar un amator.

Realitatea este că primii practicanți ai fotografiei au fost amatori cu diverse profesii (pictori, avocați, clerici, ingineri, oameni de știință – chimiști, fizicieni, matematicieni, biologi, geologi și arheologi), care luau imagini doar pentru propria plăcere. În unele cazuri, dintre ei s-au desprins unii care și-au abandonat cariera inițială și s-au dedicat integral fotografiei pe care au practicat-o mai apoi ca profesioniști de prestigiu precum, Gustave le Gray, Henri le Secq, Roger Fenton, Edouard Baldus, Maxime du Camp, Nadar, James Robertson, David Octavius Hill, Félix Teynard, Charles Marville etc.

Portretele erau greu de obținut pe clişeele de hârtie care nu aveau claritatea perfectă a dagherotipului, așa că portretiștii profesioniști nu erau interesați de această tehnică. În schimb, a fost apreciată pentru calitățile ei picturale și a fost adoptată pentru luarea peisajelor și adesea era folosită ca *memmento* de călătorie. Mulți gentlemeni luau cu ei aparatul când porneau în obligatoriul Grand Tour european, iar unii ajungeau chiar mai departe, în Orient, până în Indii.

Într-o anumită măsură, calotipia a fost, până la un punct, o preocupare „de familie" pentru că doi apropiați ai lui Talbot au fost unii dintre primi fotografi ce i-au întrebuințat metoda. Unul dintre ei a fost John Dillwyn Llewelyn, cumnatul lui Talbot, căsătorit cu vara acestuia, Emma Thomasina Talbot. Inițial, acesta folosise dagherotipul, care-i oferea precizie şi claritate, dar, din 1843, a adoptat calotipul. Botanist pasionat, a fost atras, în special, de natură, astfel că motivele sale preferate au fost peisajele, arborii uriaşi, stâncile din Cornwall, dar şi scene de gen (familia adunată la masă sau făcându-şi siesta în parc ori conversând). Celălalt, Nevil Story Maskelyne, era ginerele lui Llewelyn. Studiase matematicile, chimia şi dreptul şi a predat chimia experimentală şi mineralogia la Oxford până ce, în 1857, a devenit custodele secției de minerale de la British Museum. L-a cunoscut şi s-a împrietenit cu Talbot în 1850, anul căsătoriei sale cu Thereza Mary Dillwyn. Subiectele sale favorite au fost marinele, porturile şi satele pescăreşti din Țara Galilor. A abordat însă şi portretul – în special, chipurile colegilor de catedră – şi scenele de gen cu

membri ai familiei. Reverendul Calvert Richard Jones, prieten al lui Talbot şi al lui Llewelyn, a întreprins o excursie în Italia şi în Malta, în 1845–1846, făcând fotografii cu porturi, corăbii şi monumente de arhitectură anitcă, precum Colisseumul, pe care intenţiona să le publice într-un album multiplicat în stabilimentul lui Talbot de la Reading. Dar, colaborarea lor nu a reuşit şi atunci a comercializat, pe cont propriu, fotografii colorate de mână din suita făcută în timpul voiajului.

Dar realizările cele mai spectaculoase în domeniul calotipiei apar în Scoţia, la Edinburgh, şi sunt rezultatul colaborării dintre un plastician, pictorul David Octavius Hill, şi un fotograf profesionist, Robert Adamson. În 1843, tânărul Adamson deschisese un studio pentru portrete. După ce Biserica Liberă a Scoţiei se rupsese de cea anglicană, în urma unei mari adunări a reprezentanţilor celei dintâi, pictorului David Octavius Hill îi este comandată o amplă compoziţie în care să fie imortalizat acest eveniment. Era vorba de câteva sute de portrete pe care trebuia să le includă în acea pânză de mari dimensiuni. Artistul fusese prezent la acea adunare ecleziastică şi, entuziasmat, făcuse mai multe schiţe cu chipurile unora dintre participanţi dar, numărul acestora fiind atât de mare şi desenarea după natură necesitând un volum de muncă uriaş şi timp îndelungat pentru a aduna toate portretele necesare, a apelat la serviciile lui Adamson pentru a le surprinde trăsăturile prin intermediul fotografiei, mijloc mult mai uşor, mai rapid şi mai sigur decât creionarea lor pe viu. Au executat împreună portrete foarte inspirate, fie singulare, fie de grup, excelent compuse şi foarte expresive. Imaginile erau semnate de amândoi: „Executed by R. Adamson under the artistic direction of D.O.Hill". Hill avea un simţ deosebit al aranjării modelelor în poză şi, în mod special, al grupurilor. Toate pozele erau luate în exterior, iar modelul stătea nemişcat timp de 1–2 minute în plin soare. Pornind de la aceste imagini, Hill a inclus fiecare chip în marea compoziţie în ulei cu dimensiunile 147 × 353 cm, intitulată: *Semnarea actului de demisie*, la care a lucrat aproape tot restul vieţii, terminând-o în 1866.

Cei doi nu s-au limitat doar la portretele clericilor, ci şi-au extins interesul spre chipurile oamenilor simpli, pescari, zidari, ţărani, cimpoieri şi nobili de ţară în costume tradiţionale. Au făcut multe excursii în mediul rural, unde îşi găseau modelele. În 1844, periodicele anunţau pregătirea câtorva albume cu fotografii datorate celor doi: *The Fishermen and Women of the Firth of Forth* (Pescari şi femei din Firth of Forth), *Highland Character and Costume* (Tipuri şi costume din Highland), *The Architecture of Edinburgh and of Glasgow* (Arhitectura din Edinburgh şi din Glasgow), *Old Castles and Abbeys in Scotland* (Vechi castele şi mănăstiri din Scoţia), *Portraits of Distinguished Scotchmen* (Portrete ale scoţienilor distinşi).

În satul pescăresc Newhaven din Firth of Forth au luat 130 de imagini pline de naturaleţe, fără a încerca să impună o poză anume pescarilor şi soţiilor acestora, ci lăsându-le libertatea să adopte atitudini normale, lipsite de emfază. Mai multe compoziţii cu pescari sau cu femei din acel sat, adunate la clacă, împletind coşuri ori cosând, au figurat în expoziţie (Fig. 3).



Fig. 3. David Octavius Hill şi Robert Adamson, *Cinci femei de pescari din Newhaven*, circa 1844, Wilson Center for Photography.



Fig. 4. Roger Fenton, *Cantiniera*, 1855, Wilson Center for Photography.

Pozitivul copiat pe hârtie cu sare a fost utilizat și după apariția clișeului de sticlă, acoperit cu colodiu umed. Roger Fenton a fost în Crimeea, în 1855, și a documentat evoluția trupelor aliate franco-anglo-otomane care luptau cu armatele țarului Nicolae I la Sevastopol, înscriindu-și numele ca pionier al reportajului de front, alături de Carol Pop de Szathmari. În expoziție au putut fi văzute portretele feldmareșalului Lord Raglan, a câtorva ofițeri inferiori britanici, a unor războinici croați și al unei frumoase cantiniere franceze (Fig. 4), alături de imagini plonjante luate asupra Golfului Balaclava, baza de aprovizionare a aliaților. Alt reporter în timpul aceluiași conflict menit a rezolva Chestiunea Orientală a fost James Robertson, gravorul șef al Monetăriei Imperiale de la Constantinopol. Pe lângă cadrele cu fortificații, el a făcut lungi călătorii în Egipt și Grecia, imortalizând piramidele și alte monumente ale Antichității (Fig. 5). Arheologul franco-american John B. Greene a făcut o excursie pe Nil în 1853, luând imagini cu malurile fluviului, cu sculpturile și edificiile impozante ce datau din vremea faraonilor. A executat 200 de negative pe hârtie. Alte cadre cu antichități egiptene provin din suita executată de Maxime Du Camp pentru albumul: *Egypte*, *Nubie*, *Palestine et Syrie: dessins photographiques recueillis pendant les années 1849*, *1850 et 1851*, multiplicat în imprimeria din Lille a lui Louis-Désiré Blanquart-Évrard. Du Camp pornise în luna noiembrie 1849, împreună cu scriitorul Gustave Flaubert, într-o misiune arheologică, sub auspiciile Ministerului Instrucțiunii Publice al Franței, urmând traseul lui Champollion și fotografiind toate monumentele de la Luxor la Abu Simbel. Au fost executate 200 de negative pe hârtie din care, pentru album, au fost selectate 125 de imagini, însoțite de scurte texte explicative. Auguste Salzmann a făcut, de asemenea, călătorii în Insula Rhodos și la Ierusalim, de unde a revenit cu o bogată colecție de clișee pe hârtie,

valorificate prin publicarea în albumul: *Jérusalem: époques judaïque*, *romaine*, *chrétienne*, *arabe*, în stabilimentul lui Blanquart-Évrard.



Fig. 5. James Robertson și Felice Beato, *Piramide la Gizeh*, 1857, Wilson Center for Photography.

Este știut că fii lui Victor Hugo, Charles și François-Victor, erau atrași de fotografie și au executat mai multe portrete ale părintelui lor când se afla autoexilat în Insula Guernesey. Unul dintre acestea s-a aflat pe simeză. La fel, un nud plin de sculpturalitate executat de Nadar. Gustave Le Gray a fost unul dintre cei mai talentați și generoși fotografi ai timpului. La el au deprins tainele meșteșugului mulți din cei care aveau să-și găsească mai târziu celebritatea în domeniu. Un foarte frumos studiu după model în picioare era semnat de Louis Crette, insitulat: *O lecție a lui Gustave Le Gray in atelierul său*.

Spre a însoți evenimentul a fost publicat un catalog bine ilustrat de a cărui editare s-au ocupat Marta Braun și Hope Kingsley. Introducerea, semnată de Simon Baker, este intitulată: *Back to the Future: William Henry Fox Talbot and the contemporary photography* (Înapoi la Viitor: William Henry Fox Talbot și originile fotografiei contemporane). În locul unor alte studii de mare anvergură, cum se practică de obicei în asemenea publicații, a fost preferată inserarea dezbaterilor de la două mese rotunde unde au fost invitați specialiști de prestigiu din domeniul istoriei fotografiei spre a analiza aportul lui Talbot și al colegilor săi de generație la dezvoltarea tehnicii și artei ce o practicau. Participanții la acele discuții au fost: Simon Baker, curator al colecției de fotografii de la Tate, Martin Barnes, curator principal la Victoria and Albert Museum, Michael Wilson de la Wilson Centre for Photography – care a împrumutat lucrările pentru această expoziție –, Hans P. Kraus Jr, directorul galeriei newyorkeze ce-i poartă numele, ce s-a specializat în colecționarea și comercializarea calotipiilor și fotografiilor imprimate pe hârtie cu săruri de argint, Elizabeth Edwards, profesor la De Montfort University, Carol Jacobi, curatorul expoziției de față, Hope Kingsley de la Wilson Centre for Photography, Anne de Mondenard, curator la Centre de recherche et de restauration des musées de France și Lori Pauli, curator la National Gallery of Canada. De mirare că printre invitați nu s-a numărat și eminentul profesor Larry J. Schaaf, somitate în cercetarea biografiei și operei lui Talbot, care ne-a fost și nouă oaspete în 2012, cu ocazia Conferinței Internaționale: *Szathmari pionier al fotografiei și contemporanii săi*, și care ne-a onorat cu un studiu de largă respirație în volumul unde au fost adunate comunicările prezentate cu acel prilej[2]. Catalogul este completat de niște foarte utile anexe: un capitol de biografii ale

---

[2] Larry J. Schaaf, *Silver from Sunshine: the Photographic World of Szathmari*, în Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), *Szathmari: pionier al fotografiei și contemporanii săi/Pioneering Photographer and his Contemporaries*, Editura Oscar Print, București, 2014, p. 35–55.

fotografilor reprezentați în expoziție, un glosar de termeni tehnici, un indice de nume și o bibliografie organizată, însă în mod atipic, în ordine cronologică și nu alfabetică, așa cum îndeobște se procedează.

Expoziția: *Salt & Silver. Early Photography 1840–1860* a reprezentat un însemnat eveniment pentru toți iubitorii fotografiei, ce prin intermediul ei au putut să admire piese de mare valoare din epoca de început a artei camerei obscure, arar scoase la lumină pentru marele public și cunoscute, cu precădere, de un număr restrâns de specialiști.

Adrian-Silvan Ionescu

Napoleon și Parisul, *visele unei capitale*, Muzeul Carnavalet, Paris, 8 aprilie – 30 august 2015

În anul celebrării bicentenarului Bătăliei de la Waterloo, care a marcat prăbușirea Primului Imperiu și revenirea monarhiei de Bourbon, la Muzeul Carnavalet a fost deschisă expoziția: *Napoleon și Parisul*, *visele unei capitale*, o manifestare menită a evidenția grija pe care a avut-o împăratul pentru modernizarea și înfrumusețarea acestui mare oraș.

Format ca ofițer de artilerie și cunoscut ca un excelent matematician, Napoleon a fost un suveran care înțelegea proiectele urbanistice și arhitectonice, asupra cărora avea capacitatea să se pronunțe, să le comenteze și chiar să sugereze judicioase modificări. Încă din perioada Consulatului, a început să se preocupe de asanarea orașului, de trasarea de noi artere, de ridicarea unor edificii impozante. Dar acest interes a crescut odată cu încoronarea sa ca împărat, pe 2 decembrie 1804, când, arborând în propria ținută elementele fastului aulic al Antichității – coroana din frunze de laur (de aur!), tunica albă cu broderii de fir, hlamida de purpură, încălțămintea ce semăna cu sandalele legionarilor și chiar coafura sa ce amintea de aceea a lui Octavian August sau Traian – și-a revendicat ascendența din împărații romani, iar Parisul și l-a dorit a deveni Noua Romă, „capitala Universului”. De aceea a optat pentru stilul neoclasic, iar construcțiile plănuite – unele chiar terminate, altele rămase doar în stadiul de proiect – au urmărit structura forului roman: Arcul de Triumf din Place de l’Étoile sau l’Arc du Carrousel din preajma Louvrului, Coloana Vendôme[1] – doborâtă de comunarzi în 1871 – și Coloana de la Châtelet, edificii evocând templele antichității, cu coloane și fronton decorat cu basoreliefuri, precum Bursa, Panteonul și biserica La Madeleine.

După perioada de ateism impus de Revoluție, Napoleon semnează, în 1801, Concordatul cu papalitatea și acordă libertatea de credință tuturor francezilor, iar bisericile, ce primiseră diverse funcțiuni publice, sunt returnate cultului. Panteonul, care în 1791 fusese transformat în „Templul Patriei”, redevine, printr-un decret din februarie1806, biserică închinată Sfintei Geneviève, patroana Parisului, a cărei zi era serbată pe 3 ianuarie. Urmau a fi făcute slujbe și la alte sărbători – nu chiar toate religioase, ci, mai degrabă, politice, stipulate tot printr-un document imperial: Sf. Napoleon, ziua de naștere a împăratului, aniversarea Concordatului, Ziua Morților și… prima duminică din luna decembrie, când erau celebrate încoronarea sa și victoria de la Austerlitz. Dar Panteonului îi fuseseră hărăzite și alte două finalități: aceea de muzeu de artă religioasă – ce nu a luat însă niciodată ființă – și de necropolă pentru marile personalități ale timpului. Spre a fi vizibil din toate direcțiile, împăratul a dispus demolarea vechii biserici Sf. Geneviève, ce data din vremea lui Clovis, și lărgirea străzilor de acces. Spre a șterge amintirea anilor revoluționari, în 1810, este martelată inscripția de pe fronton: „Panteonul francez, anul IV al libertății”. Pe fronton a fost amplasată o compoziție sculptată, care reprezintă Republica protejând Libertatea, Științele și Artele, în partea stângă, și Istoria în dreapta. „Istoria” era doar un termen generic pentru că referirile sunt evidente la istoria recentă, adică aceea pe care o făcea însuși împăratul: între mustăcioșii grenadieri, artileriști, dragoni, lăncieri și vânători călări, în prim plan se evidențiază figura imberbă, cu capul descoperit și pletele în vânt a tânărului și promițătorului general Bonaparte, care își enunță aspirațiile spre mărire prin mâna întinsă către coroana de lauri ce o oferă Republica. Din întregul grup unde apar tipuri standard de militari, doar Napoleon beneficiază de un portret individualizat și recognoscibil. În acest fel, împăratul începea edificarea cultului personalității și a legendei personale perene. În 1811, pictorul Antoine Jean Gros a fost însărcinat cu decorarea cupolei. Tema ce i-a fost

[1] Coloana Vendôme imita Columna lui Traian având pe fusul ei o compoziție cu scene de luptă ce evoluau în spirală, spre vârf, unde a fost plasată statuia lui Napoleon în veșminte de împărat roman. Aceasta, după demolarea comunarzilor, a fost înlocuită cu o altă statuie a eroului în uniforma sa militară obișnuită, ca „Micul caporal” cum îl alintau trupele. Coloana era făcută din bronzul tunurilor capturate în bătălia de la Austerlitz din 2 decembrie 1805.

dată era „Apoteoza Sf. Geneviève”, însă urma să aibă reprezentați, în extremități, pe cei mai însemnați suverani ai Franței ce o glorificau pe protectoarea Capitalei: Clovis și soția sa, Clotilda, Carol cel Mare, Sf. Ludovic și regina Margareta, Napoleon I cu Marie-Louise și fiul lor, Regele Romei. Gros a executat schițele și s-a apucat să le transpună pe cupolă dar, până în 1814, când împăratul a abdicat prima dată și a fost exilat în Insula Elba, nu a putut finisa decât primele două grupuri. În timpul celor 100 de zile, a reluat lucrările, dar după înfrângerea de la Waterloo și revenirea regelui Ludovic XVIII pe tron i s-a impus să-l excludă pe împărat din compoziție.



Fig.1. Afișul expoziției.

Edil desăvârșit, Napoleon s-a îngrijit de toate nevoile concetățenilor săi: a construit piețe acoperite (8 la număr), abatoare, 15 fântâni, băi publice, parcuri, cheiuri și cimitire. Pentru alimentarea cu apă a orașului, care număra la vremea respectivă peste 600 000 de locuitori, a fost tăiat un canal care să aducă undele râului Ourcq, afluent al Marnei, spre beneficiul parizienilor. Adept al modernității, a înțeles că viitorul este al arhitecturii metalice, astfel că hala de grâu a fost ridicată din moduli turnați, mult înaintea Palatului de Cristal de la Londra, din 1851. Primul pod metalic peste Sena – și primul de acest fel din lume – este Pont des Arts, care în zilele noastre, s-a îngreunat și mai mult din cauza cuplurilor de turiști care prind lacăte de barele sale, în speranța că, astfel, dragostea lor va fi pecetluită și asigurată cu o eternă longevitate! Cele două maluri ale Senei au fost unite și de alte poduri, edificate tot în timpul domniei sale și purtând numele unor bătălii celebre: Jena și Austerlitz.



Fig. 2. Pierre-Joseph Sauvage, *Portretul lui Bonaparte ca Prim Consul*, ulei pe pânză.

Igiena populației a fost un alt obiectiv al monarhului: pentru că asemenea construcții de utilitate obștească lipseau pe străzile capitalei sale, iar locuitorii își satisfăceau nevoile firești oriunde urgența le-o cerea, a înființat toalete publice – devenite motiv de ironie pentru caricaturiștii vremii. O stampă din expoziție prezintă un asemenea stabiliment ce purta firma „Aisances publiques” (Latrină publică), unde intrau diverși cetățeni mânați de necesități ce nu sufereau amânare și, contra unei taxe achitată unui ușier, primeau câte o cabină, în vreme ce un pieton era apostrofat de un jandarm pentru că se ușura pe un gard din apropiere. S-au făcut, de asemena, multe canale de scurgere în lungime de kilometri, care preluau apele menajere și dejecțiile populației.

În decurs de 10 ani, între 1804 și 1814, au fost cheltuite 130 de milioane de franci pentru amenajările orașului. Multe străzi au fost pavate, au fost aliniate fațadele caselor, s-a dispus numerotarea imobilelor, a fost îmbunătățit eclerajul nocturn și fiecare cetățean a fost obligat să măture strada în fața locuinței sale. Spre a ușura traficul și a-i impune o ordine, a fost introdusă regula ca trăsurile să circule numai pe dreapta.

Casele care se aflau pe malurile Senei au fost demolate și s-au construit cheiuri elegante, pe care se puteau face plimbări. Spre a fi câștigat spațiu, au fost demolate mai multe mănăstiri, acelea ale Celestinilor, a Carmelitelor, a Iacobinilor și Cordelierilor. Locuințe modeste ce se întindeau între Louvru și Tuileries au căzut sub târnăcopul muncitorilor, după atentatul nereușit pus la cale de opoziția regalistă care a avut loc pe

Strada Saint-Nicaise. Tot atunci a fost tăiată prima parte a Străzii Rivoli, între Concorde și Louvru. Proiectele sale neterminate au fost preluate şi finisate, după aproape 40 de ani, de nepotul său, Napoleon al III-lea.

Chiar dacă războaiele l-au ținut departe de orașul pe care l-a îndrăgit așa de mult, totuși, suveranul l-a avut constant în obiectiv pentru amenajări și îmbunătățiri. Istoricii au calculat că, între 1805 și 1814, Napoleon nu a petrecut decât 900 de zile în capitala sa. Când a fost prim consul, Bonaparte a locuit în palatal Luxembourg și apoi la Tuileries, ce fusese distrus în timpul revoluției și renovat spre a deveni „Palatul Consular". Atunci a fost remobilat și decorat cu mult fast. Dar locatarului nu i-a plăcut acea reședință și, ori de câte ori avea ocazia, se refugia la palatele Malmaison, Saint-Cloud, Fotainebleau și Compiegne, toate aflate în afara capitalei. Totuși, la Tuileries a avut loc ceremonia nupțială cu tânăra arhiducesă Marie-Louise, fiica împăratului Austriei, Francisc al II-lea – ce, înfrânt la Austerlitz în 1805, își pierduse coroana de monarh al Sfântului Imperiu Roman de Națiune Germană și rămăsese doar cap al monarhiei bicefale austriece, sub numele de Francisc I. Pe 2 aprilie 1810, a fost organizat acolo un mare dineu de nuntă, cu un fast exorbitant: în sala de spectacol a palatului, a fost ridicat un podium pe care a fost întinsă masa pentru împărat și curtenii săi, în vreme ce oaspeții ceilalți, cu mai puțin sânge albastru, erau plasați în loji. Evenimentul a fost imortalizat, într-un tablou cu valori preponderent documentare, de pictorul Alexandre Benoît Jean Dufay, poreclit Casanova.

Un asemenea dineu de gală era un adevărat calvar pentru împărat căruia nu-i plăcea să piardă timpul la masă înfulecând. De obicei, prânzul dura un interval record de 8 minute și cina 12 minute. Mânca mai totdeauna singur, repede și dezordonat, folosind degetele și pătându-și pantalonii. Doar duminica se lua masa în familie și participau toți frații și surorile cu soții lor, fiind prezentă și adorata și distinsa sa mamă, Letizia – Madame Mère. Doar cu acea ocazie împăratul zăbovea la masă 20 de minute, ceea ce era un record. Soldat în toată puterea cuvântului, se mulțumea cu puțin și cu feluri simple, nu era adeptul rafinamentelor culinare: adora lintea, dar detesta fasolea verde pentru că îl scârbeau firele păstăilor, îi plăceau macaroanele cu parmesan, ciorba (foarte firebinte!), friptura de oaie sau de pui, salata de fasole boabe, fricassée și vol-au-vent. Bea vin îndoit cu apă și prefera Chambertin. Nu refuza nici șampania, dar niciodată nu făcea abuz de băutură – un pahar îi era suficient. În zilele când se adâncea în munca pentru binele statului uita de masă și mânca doar atunci când i se făcea foame. La fel și în campanii, când cartierul său general era urmat de un furgon cu provizii și de o mașină de gătit. La orice oră ar fi cerut suveranul să mănânce, bucătăria era pusă în funcțiune, în mijlocul câmpului, și masa era servită îndată. În toamna lui 1812, când se afla în Rusia, un aghiotant ținea tot timpul la piept o sticlă de Chambertin pentru ca Napoleon să-și bea vinul preferat „chambrée". Preocupat de continuitatea dinastiei, își dorea, cu ardoare, un moștenitor pe care împărăteasa Josephine nu i-l putuse oferi, fapt ce dusese la divorțul de ea și rapida căsătorie cu tânăra arhiducesă austriacă. Dar, temător că nici aceasta nu i-ar fi putut da un fiu, a început să se intereseze de o metodă sigură de procreere. Astfel a aflat de la un aghiotant originar din Périgord, care avea mulți copii că, în familia acestuia, se mânca constant curcan umplut cu trufe. Împăratul a adoptat rețeta și a comandat să-i fie servit acest fel de mâncare ale cărui ingrediente miraculoase erau aduse chiar din ținutul prolificului ofițer ce astfel și-a căpătat, drept recompensă, epoleții de colonel. La timpul potrivit împărăteasa a dat naștere fiului mult dorit, Regele Romei. Pentru progenitura cu sânge albastru, Napoleon a cerut arhitecților Percier și Fontaine să proiecteze un impozant palat pe colina Chaillot, în vestul capitalei – construcție care nu s-a realizat din cauza prăbușirii imperiului.

Un alt proiect, rămas pentru câteva decenii doar în stadiul de machetă 1/1, a fost fântâna cu elefant, ridicată în Piața Bastiliei, pe locul vechii fortificații/închisoare. Animalul exotic fusese adoptat ca simbol al victoriilor repurtate în Egipt și pentru interesul pe care Orientul îl suscita contemporaneității. Această impunătoare fântână care, în mijloc, trebuia să aibă un uriaș elefant turnat din bronzul tunurilor capturate de la inamic pe câmpul de luptă, a fost concepută de arhitectul Jean-Antoine Alavoine le Chevalier. Făcut din lemn și ciment, pe trompa elefantului nu a curs niciodată apă. Macheta fusese terminată puțin înaintea abdicării împăratului, iar finisarea sa nu a mai avut loc în timpul Restaurației și nici mai târziu. Dar „Elefantul" a rămas multă vreme ca un reper drag parizienilor și, deteriorat de intemperii, a fost demolat în 1846. În romanul *Mizerabilii*, Victor Hugo plasează în trupul elefantului ascunzătoarea lui Gavroche.

În expoziție, au fost adunate piese de mobilier – precum tronul auriu, capitonat cu catifea albastră brodată cu fir, cu inițiala N în mijlocul spătarului, ce s-a aflat în Palatul Tuileries –, veselă și tacâmuri, machete și planuri ale construcțiilor ce au fost gândite și executate în timpul domniei sale, picturi și stampe cu diverse clădiri sau ceremonii la care participa împăratul, caricaturi cu subiecte la zi. Tabacherele din baga ale împăratului, decorate cu medalii antice se aflau, de asemenea, în vitrine – deși este știut că obiceiul

fumatului era răspândit, mai ales, printre soldați și marinari, împăratul păstrase tabietul seniorial al Vechiului Regim de a priza tabac. Niște firme ale unor negustori de tutun completează expunerea. O spadă de model antic, folosită de unul dintre cei patru herlazi ce făceau parte din Casa Civilă a împăratului și pe care aceștia le-au ridicat deasupra capetelor în momentul încoronării, se afla într-o altă vitrină. O toaletă de curte a uneia dintre doamnele de onoare ale împărătesei, brodată cu albina aurie – simbolul heraldic al noului Imperiu Francez – arăta majestuoasă cu trena ei ce mătura parchetul. Un portret în profil pictat în grisaille pe Pierre-Joseph Sauvage spre a sugera un basorelief îl reprezintă pe Bonaparte în ținuta sa de Prim Consul. Una dintre săli era dominată de un bust colosal, din bronz, al împăratului, ce decorase intrarea principală a Muzeului Napoleon. Toate aceste exponate dau măsura grandorii pe care o căpătase Parisul în vremea Primului Imperiu.

Chiar și după trecerea în neființă, departe de patria pe care a iubit-o și pentru a cărei mărire a lucrat și a luptat, figura împăratului a continuat să protejeze Parisul și nu a fost dată uitării: în 1833, în vârful Coloanei Vendôme a fost așezată o statuie a sa, iar, în 1840, din Insula Sf. Elena, locul exilului său, i-au fost aduse rămășițele pământești și depuse în Domul Invalizilor, într-o raclă de porfir roșu. Ceremoniile reîntoarcerii la Paris a „cenușii" sale au fost grandioase și, în pofida viscolului din ziua solemnității, mulți dintre vechii combatanți, îmbătrâniți și sărăcăcios îmbrăcați, dar cu chipurile încununate de aura gloriei, au urmat impunătorul car mortuar – ce a trecut pe sub Arcul de Triumf – la fel cum îl urmaseră pe Marele Om, pe câmpul de luptă, spre victorie. Mitul lui Napoleon a luat proporții după moartea sa, devenind un adevărat cult, atât pentru monarhiști, cât și pentru republicani. Hugo îl adula și-l numea „cel Mare" în comparație cu nepotul, Napoleon al III-lea, pe care-l eticheta drept „cel mic". Făcând o statistică, ilustrul istoric octogenar Jean Tulard – ce vede în Napoleon mitul absolut – a stabilit că s-au scris mai multe cărți și studii despre el decât zilele ce s-au scurs de la decesul din Sf. Elena: 80 000 de titluri față de 70 500 de zile!

Umbra împăratului a căpătat dimensiuni colosale, profilându-se peste Paris și peste întreaga Franță – și, de ce nu, peste lume –, unde continuă să fie personajul cel mai respectat și adulat din întreaga istorie. Chateaubriand, unul dintre criticii fervenți ai lui Napoelon, nu a putut să nu-i recunoască măreția remarcând, pe bună dreptate, încă din epoca imediat următoare dispariției acestuia: „Viu, a pierdut pământul; mort, îl stăpânește". Iar planurile pentru o Europă unită – ce-i drept sub sceptrul său și francofonă (nu vorbitoare de engleză, ca azi!) – au prins viață abia acum, la distanță de două veacuri de când li se dăduse contur, cu sabia.

Expoziția: *Napoleon și Parisul*, *visele unei capitale*, restituie, prin imagini și obiecte bine alese, traiectele pe care s-a dezvoltat Orașul Luminilor, ce a continuat să nutrească visuri imperiale, până în zilele noastre.

Adrian-Silvan Ionescu

Arta actorului prin arta fotografiei – Matei Millo văzut de Carol Szathmari, Biblioteca Națională a României, 15 ianuarie – 1 septembrie 2015

Prin talentul și inspirația sa, un actor trăiește mai multe vieți de-a lungul propriei sale vieți – ce se confundă cu însăși cariera aleasă. De curând, acest aspect mi-a fost relevant, cu mare pregnanță, în timp ce vizitam o foarte plăcută expoziție, panotată în fastuoasele spații ale Bibliotecii Naționale a României: *Arta actorului prin arta fotografiei – Matei Millo văzut de Carol Szathmari*. Valorificând bogatul material iconografic al instituției amintite, păstrat în Cabinetul de Fotografii al Colecțiilor Speciale, tânăra doctorandă Adriana Dumitran, o pasionată și excelentă cunoscătoare a fotografiei istorice, s-a oprit asupra chipului marelui pionier al scenei românești, Millo, și al personajelor pe care le-a întrupat. În zilele noastre suntem obișnuiți a vedea fotografii din timpul spectacolelor sau al repetițiilor, cu actorii interpretând diverse roluri. O expoziție contemporană cu asemenea imagini este un loc comun și nu ne mai poate surprinde. Dar, pentru a doua jumătate a secolului al XIX-lea, când din cauza limitelor tehnice ale aparaturii și a sensibilității relativ reduse a substanțelor cu care era acoperit clișeul de sticlă instantaneele erau imposibile, o asemenea expoziție este o performanță. Așa că suita de tipuri întrupate de marele actor și imortalizate de marele fotograf este uimitoare și înduioșătoare în același timp!

Posedând un admirabil spirit managerial – cum i-am spune azi –, din care reclama era absolut necesară, Matei Millo (1814–1896) își dăduse seama de marea însemnătate a imaginii în atragerea publicului. Cum în acea vreme, la noi în țară, nu se făceau încă afișe ilustrate, actorul se gândește să scoată o serie de fotografii în care să fie cât mai bine reprezentat pentru personajele ce le interpreta și pentru arta sa scenică. În consecință, apelează la amicul său Szathmari spre a-i face o seamă de portrete care să figureze, în

chip elocvent, rolurile sale de succes din comediile naționale. Colegul și rivalul său, Mihail Pascaly, orientat mai mult spre dramă și un admirabil interpret al marilor roluri tragice din teatrul clasic sau modern, nu se gândise la acest gen de reclamă. În consecință, nu s-au păstrat decât 2–3 portrete standard ale sale, bust, îmbrăcat în haine de zi cu zi și nu în costum de scenă.

Cei doi, maeștri necontestați în domeniul lor, Millo și Szathmari, mai colaboraseră înainte de a fi făcute aceste cadre memorabile. Versat în arta scenografiei pe care o exersa în propriul studiou fotografic pe care-l aranja în conformitate cu subiectul ce-l trata și cu modelul așezat în poză – fie că era vorba de un militar, fie de o delicată doamnă gătită în costumul de la ultimul bal sau de niște țărani și negustori ambulanți ce trebuiau să apară fixați în mediul existenței lor zilnice –, Szathmári nu s-a dat în lături a contribui și la efectele speciale ale unui spectacol dat pe scena de teatru. Astfel, în a doua lună a anului1866, periodicul de limbă franceză din Capitală, „La Voix de la Roumanie" – al cărui editor și principal cronicar era gazetarul Ulysse de Marsillac – comenta o reprezentație pusă în scenă de Millo, la care Szathmari avusese o însemnată contribuție prin regia luministică întrebuințată în vederea obținerii iluziilor optice legate de zborul unor duhuri: „Am văzut, de asemenea, spectrele pe care dl. Millo ni le-a promis. Certamente nu vă voi dezvălui acest secret. (...) Să vezi aceste figuri plutitoare, aidoma cu realitatea și diafane ca visul, încerci o impresie extraordinară. Crezi că vezi o himeră care prinde contur și care zboară în eter ca un nor colorat de reflexe fantastice. (...) [D. Millo] ne înfățișează un bătrân profesor cu figură venerabilă și un pișicher de mâna a doua care, prinși amândoi de febra aurului, vedeau apărându-le în fața ochilor fantomele acelora pe care voiau să-i moștenească. Aceștia erau o femeie, un zuav și un evreu. (...) Să lăsăm fantomelor cadrul care le convine; priveliștile supranaturalului au nevoie de perspectiva confuză a secolelor trecute. Costumele timpurilor de demult, ideile și tradițiile acelor epoci se armonizează cu draperiile fluturânde și cu formele nelămurite ale stafiilor. Dl. Millo a știut să atragă mulțimea făcând să apară spectrele sale într-o ambianță contemporană. Amestecându-le într-o piesă fantastică și într-un mare spectacol, noi îi prevedem un succes detașat. Un meritat omagiu se cuvine pentru Dl. Szathmari care a adus aici această curioasă și tulburătoare invenție"[1]. Era, probabil, vorba de vreo lanternă magică prin intermediul căreia puteau fi proiectate, pe decoruri, diferite imagini fantastice și lumini colorate ce transformau cadrul scenei într-o feerie potrivită subiectului.

După doi ani ei reiau colaborarea pentru a executa suita de fotografii în care Millo apărea în diverse roluri. În 1868, presa anunța apariția unei compoziții cu 16 imagini ce-l reprezentau pe comediant, întrupând diverse personaje care-i înconjurau portretul în medalion[2]. Rolurile în care apare marele om de teatru fuseseră selectate dintre notabilele sale succese repurtate, în special, în dramaturgia originală a lui Vasile Alecsandri[3]. Acestea sunt, începând din colțul din dreapta sus, în sensul acelor de ceasornic: Dascălul Găitan din vodevilul într-un act *Profesorul grec*, Herșcu Boccegiul, Barbu Lăutarul, Baba Hârca, Paraponisitul, Jupân Moise din *Lipitorile Satului*, Kera Nastasia, din nou Jupân Moise într-o altă atitudine, Paracliserul Colivescu, Gură-cască om politic, Frizerul din canțoneta *Balul*, bătrânul boier din *Prăpăstiile Bucureștilor*, comedie scrisă de însuși Millo, Covrigarul, Bunul odinioară din piesa omonimă a lui Henri Murger, Mama Anghelușa și Pârvu țăranul din *Prăpăstiile Bucureștilor*.

Pentru fiecare dintre aceste poze, actorul și-a adus în studioul fotografic machiajul, perucile, costumul și accesoriile necesare: tamburina Babei Hârca, cutia cu panglici, foarfeci, ibrișime, nasturi, perii, pudră și chibrituri a lui Herșcu, cobza lui Barbu, cărțile de joc în care Mama Anghelușa citea viitorul, tava și trepiedul covrigarului etc. În vremea aceasta, maestrul fotograf se îngrijea de aranjarea spațiului, în conformitate cu nevoile cadrului în care evolua personajul. Astfel, au luat ființă niște foarte evocatoare tablouri vivante a căror elaborare consumase, probabil, mult timp și osteneală din partea amândurora, dacă ne gândim doar la faptul că, pentru fiecare rol, era necesară costumarea, machierea și stabilirea atitudinii potrivite. Iar actorul trebuia să fie foarte sigur pe sine ca să nu clipească ori să nu-și modifice expresia și gestica în timpul celor câteva secunde cât fotograful ținea deschis obiectivul. Mai mult ca sigur că au fost executate în ședințe de poză diferite, mai ales că Millo trebuia să-și intre în rol. În fiecare dintre aceste tipuri, el a arborat expresia specifică eroului interpretat: demnitatea și lenea boierului velit, umilința plângăcioasă a paraponisitului, aprehensiunea zvonistului Gură-cască, onctuozitatea și viclenia lui Moise, amabilitatea și elocvența

---

[1] U. M. [Ulysse de Marsillac], *Causeries*, în *La Voix de la Roumanie*, n° 13/16 Février 1866.

[2] *Buletinu Bibliograficu*, în *Buletinulu Instrucțiunei Publice*, Maiu și Apriliu 1868, p. 88: „PORTRETULU celebrului nostru artistu dramaticu M. Millo, încunjuratu de 15 (sic!) portrete representându cele mai celebre din creațiunile sele dramatice, de d-nu Satmary (sic!)."

[3] Mihai Florea, *Arta actorului Matei Millo*, în SCIA, anul VII, nr. 2/1960, p. 126–131; Mihai Vasiliu, *Matei Millo*, București, 1967, p. 58–61, 70, 77.

insidioasă a lui Herşcu, tristeţea lăutarului, insinuanţa Anghelușei, mulţumirea de sine a covrigarului, etc. Contemporan schimbărilor vestimentare şi al modernizării ţării, Millo era scenograful ideal pentru a alege costumele acestor personaje: kir Gaitanis Loghiotatos, dascălul grec, poartă un strai de tranziţie compus dintr-un anteriu vărgat, strâns în brâu de şal, peste care are o fermenea scurtă, însă, pe scăfârlie, a pus o şapcă rusească, iar în picioare ciubote căzăceşti, trase peste bernevici, Mama Anghelușa este încă legată la cap cu un bariş de tulpan, dar a adoptat rochia cu malacov şi scurteica, Moise poartă chipa, iar Herşcu are peste ea şi un ştreimel, de sub care se revarsă perciunii cârlionţaţi.

Din portretele „oficiale" ale actorului, ne priveşte un domn durduliu, de talie măruntă, strâns în redingota zilnică, între ai cărei nasturi de la piept îşi vârâse mâna, luând poziţia preferată a împăratului Napoleon I, mai potrivită pentru un militar decât pentru un om al scenei. Capul mare, aproape disproporţionat faţă de restul trupului, cu obrajii bucălaţi raşi ca în palmă, capătă o expresie ironică prin sclipirea ochilor şi un început de zâmbet pe buze. Acest tip relativ banal de burghez ce afişează bunăstarea – deşi se ştie ce dificultăţi financiare avea mai tot timpul, cum îl urmăreau creditorii şi cum a dat faliment – este foarte departe de mina jovială şi expresivă pe care o lua când îşi rostea replicile, la spectacol. Parcă ar fi fost alt om! Şi chiar era *alt om*, unul cu o fabuloasă disponibilitate de a crea noi şi variate caractere, în funcţie de piesă şi de scenariu. Fiindcă Millo a trăit, realmente, mai multe vieţi: alături de a sa, pe acelea ale personajelor dragi cărora le conferea identitate şi concreteţe pe scenă.

Deşi la data când au fost luate fotografiile Millo nu mai era la prima tinereţe – avea deja 54 de ani – şi nici fizicul nu mai era acela al unui june, el poseda temeritatea de a interpreta roluri de tineri precum Vicontele de Letorier din piesa omonimă a lui Jean-François Alfred Bayard, adaptată de Costache Negruzzi. Strâns în corset, purtând ciorapi negri, mulaţi, şi perucă neagră, arăta suplu şi atrăgător. Aceeaşi uimitoare transformare se petrecea când interpreta roluri în travesti, ca deja menţionatele Baba Hârca, Mama Anghelușa, apoi Kera Nastasia, Mama Bălaşa, Cocoana Chiriţa – femei din popor sau din mica boierime, cu pretenţii de a face parte din protipendadă – care se pretau la caricaturizare, la îngroşarea trăsăturilor prin cănirea cu gogoşi de ristic a sprâncenelor, rumenirea excesivă a obrajilor cu cârmâz şi adăugarea unui pumn de aluniţe false. Dar, de o uimitoare versatilitate, el a abordat şi roluri de femei virtuoase sau demimonde, şic sau negliente, din dramaturgia franceză, precum *Dama cu camelii* de Alexandre Dumas fiul şi *Fiica poporului*, adaptată după Ernest Legouvé, unde travestirea era atât de bună încât cu greu se putea recunoaşte persoana actorului în doamnele cu glezne fine, încălţate cu delicaţi pantofi cu toc înalt, care gesticulau elegant, ca în salon sau la dineu şi aruncau priviri când languroase şi visătoare, când enigmatice sau trufaşe. Purtând un maieu şi ciorapi colanţi care-i confereau o siluetă de silfidă, actorul apare şi într-o poză de zeitate cinegetică, cu arc şi săgeată minuscule, interpretând un rol încă neidentificat.

Fotografiile, care îl reprezentau figură întreagă, au circulat în formatul „carte de vizită", fiind comercializate cu bucata ori în seturi complete, solicitate de amatori şi admiratori. Dar au fost realizate şi nişte planşe de mari dimensiuni, în care erau compuse parte ori toate aceste imagini, fie în jurul unui portret în medalion al actorului, fie doar aliniate, unele lângă altele. Adriana Dumitran a depistat trei variante ale acestui montaj fotografic.

Un pictor destul de obscur din Craiova, Nicolae Elliescu, a folosit această suită ca bază pentru o serie de mici lucrări în ulei, fără vreo modificare sau intervenţie personală faţă de model decât, eventual, aceea cromatică. Millo este reprezentat sub înfăţişarea lui *Barbu Lăutarul* – tabloul prezentat în cadrul Expoșițiunii Artiştilor în Viaţă din 1872[4] –, a *Paraponisitului*, a *Kerei Nastasia*, a *Paracliserului*, al *dascălului Găitan* şi a lui *Moise* din *Lipitorile Satului*[5]. Se cuvine o rectificare la atribuirea rolurilor făcută, într-o recentă lucrare, de unul dintre distinşii cercetători ai artei oltene[6]: sunt confundaţi Kera Nastasia cu Coana Chiriţa, Paracliserul cu Covrigarul, Surugiul cu Dascălul Găitan, iar Jupân Moise cu Herşcu Boccegiul – deşi între mimica şi costumele celor doi evrei, aşa cum îi juca Millo, erau mari diferenţe, mai ales că Herşcu purta ştreimel. Tot acest exeget dă ca perioadă a executării picturii cu Barbu Lăutarul anul 1889 – după o datare a pictorului – deşi lucrarea fusese deja expusă în 1872, timp mai potrivit pentru a fi prezentată public, la scurt interval după ce, patru ani mai înainte, Szathmari lansase fotografiile actorului.

---

4 [Ulysse de Marsillac], *Le Salon de 1872*, în *Le Journal de Bucarest* n° 186/6 Juin 1872; Adrian-Silvan Ionescu, *Mişcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea*, Bucureşti, 2008, p. 147.

5 Acad. George Oprescu (coordonator), Ion Frunzetti, Mircea Popescu (redactori), *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, *Secolul XIX*, Editura Academiei Republicii Populare Române, Bucureşti, 1958, p. 160.

6 Paul Rezeanu, *Istoria artelor plastice în Oltenia (1800–1918)*, Craiova, 2010, p. 115–117.

Astfel au luat naștere primele fotografii publicitare de la noi, iar prin aceasta Szathmari se evidențiază ca un pionier al genului.

Deschisă în intervalul 15 ianuarie – 1 septembrie 2015, *Arta actorului prin arta fotografiei – Matei Millo văzut de Carol Szathmari* a fost o expoziție senină, jovială, care deschidea o fereastră spre începuturile teatrului românesc și spre personalitatea de proporții monumentale a comediantului ce, jumătate de secol, a făcut să râdă un public prea puțin instruit și deprins cu arta scenică, dar pe care l-a educat și căruia i-a modelat gustul și i-a deschis apetența pentru dramaturgia națională.

Adrian-Silvan Ionescu

Retrospectiva *George Ștefănescu-Râmnic: discreta frumusețe*, Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti", 6 noiembrie – 20 decembrie 2014

În 2014, un artist plurivalent – scenograf, pictor de șevalet, grafician, restaurator – George Ștefănescu-Râmnic ar fi împlinit 100 de ani. La Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti" i-a fost organizată, în intervalul 6 noiembrie – 20 decembrie, o expoziție retrospectivă, însoțită de un amplu catalog, admirabil ilustrat. Fiul său, arhitectul Radu Ștefănescu, s-a ocupat de acest eveniment. A făcut-o cu delicatețĕ, profesionalism și multă dragoste filială (Fig. 1, 2).



Fig. 1. George Ştefănescu în atelier, foto: Dinu Lazăr.

Artistul s-a născut în 1914, în satul Plăinești/Dumbrăveni, din preajma Râmnicului Sărat, de unde și-a adăugat la nume și pe acela al localității. Acolo avea să-și facă studiile liceale și să îndrăgească artele. În 1933, se înscrie la Academia de Arte Frumoase pe care o frecventează până în 1936. Acolo a fost elevul lui Nicolae Dărăscu în a cărui companie a lucrat mult timp după aceea. În 1939, a fost mobilizat iar cursul războiului l-a dus tocmai în Crimeea, unde, în 1944, a fost grav rănit. Ani de zile a avut sechele și un timp nu a mai putut picta.



Fig. 2. Str. Domnita Anastasia 7 – acolo este inima mea, ulei pe carton, 64,5 × 64 cm, 1999 (1).

Spre a nu se depărta de domeniul plastic s-a orientat spre grafica publicitară și scenografie. A activat la cercul de teatru de la ARLUS, pe care îl conducea regizorul Ion Sava. Apoi a fost angajat la Romfilm și, în particular, a executat afișe și generice de cinematograf, schițe pentru decorațiuni interioare și proiecte de pictură murală. Printr-un efort de voință și încurajat de mentorul său, Dărăscu, din 1956, reia pictura pe care nu a mai părăsit-o până la moarte. În 1958, a devenit membru al Uniunii Artiștilor Plastici. Și tot în acel an, a fost angajat de marea actriță Lucia Sturdza Bulandra ca scenograf la Teatrul Municipal, unde a activat până la pensionare, în 1974. Scena a reprezentat un constant stimulent pentru Ștefănescu: a lucrat cu regizori și cu actori celebri, a recreat atmosfera secolelor trecute, a desenat costume de curteni sau de plebei. Activitatea ca scenograf și contactul cu lumea teatrului l-a păstrat tânăr și jucăuș. El a fost autor al decorurilor pentru memorabila piesă *Mamouret*, de Jean Sarment, în care a strălucit, pentru ultima oară, Lucia Sturdza Bulandra, protectoarea sa. A reprezentat-o în acest rol, tronând pe un fotoliu și înveșmântată într-o toaletă cu nuanțe de roșu greu. Nu a fost singurul portret ce i l-a făcut: ca semn de mare admirație și recunoștință, a

imortalizat-o în rolul titular din *Nebuna din Chaillot*, obținând o pânză plină de forță evocatoare prin cromatică și compoziție. Chipul îmbătrânit și marcat de o distinsă oboseală trăiește, cu pregnanță, în masa vibrată de roșu și verde prin care sunt figurate, într-un amestec de manieră postimpresionistă și fovistă, rochia, pălăria cu pene și profuzia de ornamente agreeată de personaj. Pentru Muzeul Teatrului Național, a elaborat portretul soțului acesteia, tragedianul Tony Bulandra, cu trăsăturile sale fine, nobile, inconfundabile. Portretist de mare anvergură, pătrundea psihologia modelului, înțelegea și reprezenta tăcerea, dialogul mut, interior. Un prieten apropiat i-a fost tatăl semnatarului acestor rânduri, portretistul de caracter Silvan, pe care l-a surprins în preajma împlinirii vârstei de 76 de ani, cufundat în gânduri. Ca semn al împărtășirii acestei atitudini pansive, pe spate, sub dedicație, autorul a scris: „Fericiți sunt toți cei ce caută liniștea”.

Artistului i-a plăcut să se folosească pe sine însuși, adesea, drept model. Din cadre suntem priviți de un domn cu aspect sever, cu gura strânsă și privirea sfredelitoare, apăsătoare până la obsesie. Acesta era modul în care dorea să fie memorat de public, deși toți aceia care l-au cunoscut și prețuit – și nu erau puțini! – îl descriau ca pe un om vesel, jovial, comunicativ, îndatoritor şi mereu surâzător, ceea ce el a evitat să reprezinte în mai toate autoportretele. Aceasta a fost *masca*, figura cu care trebuia să se apere de agresiunea unei societăți potrivnice și necruțătoare față de oamenii sensibili și sinceri.

În 1961, a primit, drept atelier, două odăi de la parterul Muzeului Gheorghe Tattarescu, din stânga gangului de intrare. Acolo și-a amenajat un cadru prietenos, stimulator creației, ce a încântat pe toți vizitatorii, fie ei colegi de breaslă, prieteni, colecționari sau muzeografi de la instituția ce funcționa deasupra. Pe pereți a panotat icoane pe sticlă și pe lemn, ulcele și străchini țărănești, tipsii și tigăi de aramă, talăngi și zurgălăi, un prapor bisericesc și câteva pristolnice de lemn, colțare și păretare, un ceas cu cuc și o oglindă pretențioasă, domnească. Între mobilele contemporane, uzuale, erau intercalate lăzi de zestre, ce slujeau și drept laviţe pe care se aşezau oaspeţii atunci când numărul lor depăşea pe acela al scaunelor. Multe dintre aceste obiecte le folosea pentru a picta naturi statice. Picturile țărănești pe sticlă i-au oferit sugestii pentru mai multe compoziții cu tematică religioasă, în special, Crucificări.

S-a împrietenit cu un reputat colecționar, Mișu Weinberg, care i-a achiziționat multe pânze. Conversația cu acesta era emulativă și-i oferea idei și teme pentru viitoare lucrări. Fără a se depărta vreodată de motivul naturalist, Ştefănescu a parcurs toate etapele artei moderne şi contemporane: de la postimpresionism de filiație Seurat–Signac, unde divizionismul recompune colțul de peisaj ales ca motiv (manieră evidentă în *Podul de pe Stever*) și din lecția lui Lucian Grigorescu (*Bătrâne răchite*, *Toamna în pădure*, *La Balcic*), la fovism (*La Covasna*), cu o mică evadare spre expresionism, de factură Kirchner (*Nuduri în iarbă*, *Trei Magi*), și o mai îndelungă cantonare în cubism (*Vis de actor*, *Arlechin*, *Noaptea în sat*, *Călușari*). Ștefănescu era un artist care experimenta tot timpul, străduindu-se să înțeleagă, prin practică personală, sintaxa plastică a înaintașilor. A încercat stilul lui Klee (*Casă cu plopi*), pe acela al lui Duffy (*Porumbelul*, *Slujba în catedrală*). A fost foarte mult atras de paleta stridentă și de simplitatea formelor primare, de extracție populară, din pictura lui Țuculescu. La fel ca maestrul oltean, a elaborat câteva compoziții totemice (*Oameni*, *păsări*, *animale*, *Geometrii solare*, *Totem solar*, *Partitură magică*, *Podoabe de nuntă*). Așa a ajuns la un total sintetism al Crucificărilor a căror bază de pornire o oferea iconografia din mediul rural. În naturile statice de consistență litică adună fructe, legume, pahare și cancee uşor de înscris în figuri geometrice. De la volumetrie acuzată, palpabilă, de expresie Petrașcu, trece, elegnat, spre un decorativ plat, în genul lui Pallady. Se întâlnesc ecouri chiar de la Luchian, atunci când pictează corole de flori. O compoziție foarte îndrăzneață – *Mușcate la fereastră* – prezintă un carioaj alb, fără modeleu, al cercevelelor, în spatele căruia vibrează, exploziv, roșul și verdele plantei.

Reputata critică de artă, Aurelia Mocanu, care a fost consilier al evenimentelor pregătite de Fundația Pictor George Ștefănescu-Râmnic și a semnat unul dintre textele impozantului catalog editat cu această ocazie, se ingeniază în termeni foarte potriviți a desemna consistența cromaticii maestrului: „verde reptilian”, „roșuri de fard fellinian”, „bonnardism altoit pe Emil Nolde”.

Așa cum se vede din cele de mai sus, în vasta operă a lui Ștefănescu, au existat foarte multe traiecte. În unele nuduri este, uneori, citibil Tonitza; într-un autoportret, artistul ține penelul la fel ca Sabin Pop într-unul de-al său, ca un iconar ce s-a zugrăvit pe un perete de biserică, în preajma ctitorilor. Cu altă ocazie, Ștefănescu s-a jucat așternându-și trăsăturile, direct din pensulă, pe prima pagină a periodicului „România liberă”, folosind un duct gros, violent, și tente transparente, de sub care mai pot fi citite fragmente din articolul de fond.

În 1989, artistul se stabilește în Germania, la Lüdinghausen, în Westfalia, unde fiul său se afla de câțiva ani. Acolo, Ștefănescu a cunoscut un reviriment al creativității sale: pictează cu nerv și bucurie, expune și primește laurii recunoașterii și prețuirii comunității locale. Dar inima sa rămăsese tot în București, pe strada Domnița Anastasia, în atelierul de care trebuise să se despartă. Pictase acest atelier de multe ori, după natură, când se afla în el. Acuma îl picta din memorie. Atelierul exterior se confundase cu acela interior, al minții! Mediul din care fusese smuls și-l purta în toată ființa sa. Acest atelier însemnase atât de mult pentru artist, încât a continuat să-i fie un frecvent motiv pentru pânze de la sfârșitul carierei. Pe marginea uneia dintre acestea, în care compusese un peisaj urban fantastic – turnuri și blocuri ce nu existau în preajma străzii cu atelierul său – a scrijelat o propoziție în care se concentrase întregul său dor și visul ce-l urmărea la locul în care se simțise atât de bine, în care pictase și avusese succes cu expoziții aranjate chiar în atelier. Scria: „Acolo este inima mea!". Artistul fusese puternic marcat de energiile imanente din pereții, din tencuiala, din bolta gangului Casei Tattarescu. S-a stins, departe de acel loc, în 2007, la vârstă înaintată. Înainte de a expia, își exprimase îngrijorarea legată de destinul substanțialei sale opere. Dar fiul i-a promis că se va ocupa de această moștenire artistică. Și s-a ținut de cuvânt, organizând acest variat și atractiv program de restituire a unei însemnate personaltăți din lumea plasticii naționale din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Cinste vlăstarelor de artiști ce știu să nemurească memoria părintească!

Adrian-Silvan Ionescu

Conferința Internațională pentru doctoranzi și post-doctoranzi: *Crossroads: East and West. Cultural Contacts, Transfers and Exchange Between East and West in the Mediterranean* (Split, 17–19 septembrie 2015)

În perioada 17–19 septembrie 2015, am avut ocazia de a participa la cea de-a doua conferință internațională pentru doctoranzi și post-doctoranzi de la Split, intitulată *Crossroads: East and West. Cultural Contacts*, *Transfers and Exchange Between East and West in the Mediterranean*, organizată de Facultatea de Științe Umaniste și Sociale din cadrul Universității din Split, Departamentul de Istoria Artei al Facultății de Arte din cadrul Universității din Ljubljana și Centrul pentru Studii Iconografice al Facultății de Științe Umaniste și Sociale din cadrul Universității din Rijeka.

Pe lângă obiectivul principal, acela de a susține dialogul științific între tinerii cercetători, prezenta ediție a conferinței s-a axat pe dihotomia culturală est-vest și pe noile metode de interpretare ale acesteia din perspectiva teoriei schimbului cultural, a noului istorism, a studiilor culturale și a imagologiei. Tematica s-a reflectat asupra regiunilor din Europa și Orientul Mijlociu, iar subiectele propuse s-au referit la contacte culturale, schimburi, relocări și tendințe sociale care au dus la crearea unor concepte complexe și rețele de idei în decursul istoriei.

Evenimentul s-a desfășurat pe parcursul a două zile la Facultatea de Științe Umaniste și Sociale din Split, în proximitatea peristilului, în însăși inima palatului lui Diocletian. Participanți din 15 țări au fost întâmpinați în dimineața primei zile de profesorii organizatori: Ivana Prijatelj Pavčić (Universitaea din Split), Marina Vicelja Matijašić (Universitatea din Rijeka) și Tine Germ (Universitatea din Ljubljana). Cuvântul de deschidere, rostit de decanul Facultății, profesorul Aleksandar Jakir, a făcut referire la necesitatea studierii interdependenței dintre est și vest în spațiul mediteraneean în contextul reactualizării conceptului de „fortress Europe". Cei doi invitați speciali, Prof. Zrinka Blažević (Facultatea de Științe Umaniste și Sociale, Universitatea din Zagreb) și Gašper Cerkovnik (Facultatea de Arte, Universitatea din Ljubljana) au vorbit despre metodologii pentru studiul spațiului sud-slavic în calitate de spațiu liminal marcat de multiple hibridizări și sincretisme culturale, respectiv despre reprezentarea motivului Sfântului Iacob, ucigașul de mauri (Santiago Matamoros) în arta central-europeană la sfârșitul marelui război turc (sec. al XVII-lea). Celelalte comunicări au fost împărțite în trei paneluri tematice. Prima comunicare, a Viktoriei Košak (Croația, Zagreb) a vizat imaginea complexă a turcilor în relatările de călătorie ale călugărilor franciscani din secolul al XIX-lea. Ümit Frat Açikgöz (SUA, Houston) a studiat modul în care referințele arhitecturale și urbane cu privire la ținutul Antiohiei se intersectează cu discursul religios, naționalist și colonialist în relatările călătorilor francezi Constantin François de Chasseboeuf, Baptistin Poujoulat, Émile Le Camus și Maurice Barrès. Eter Edisherashvili și Nino Tsitsishvili (Georgia, Tbilisi) au analizat cum misiunile catolice în Georgia au activat circulația operelor de artă europene într-un spațiu dominat de influența Imperiior Otoman

și Safavid. În cel de-al doilea panel, Talitha Schepers (Regatul Unit, Cambridge) a examinat modul în care experiența călătoriei la Constantinopol a influențat operele artiștilor Gentile Bellini, Pieter Coecke van Aelst și Nicolas de Nicolay, iar Aynur Erdogan (Netherlands, Groningen) a propus perspectiva caleidoscopului în analiza concepțiilor americane timpurii despre Orient. Marcus Pilz (Germania, Lagerfeld) și Péter T. Nagy (Ungaria, Budapesta) au realizat o analiză tehnică, funcțională, stilistică și iconografică a cinci globuri de cristal, presupuse a fi de origine fatimidă. Milena Ulčar (Serbia, Belgrad) a pus sub semnul întrebării mesajul transmis de reprezentările vieții sfântului Trifon de pe relicvariul (sec. XV–XVI) și plăcile de marmură create de sculptorul venețian Francesco Cabianca (1704–1708) și aflate în catedrala patronată de sfânt din golful Kotor. Nu în ultimul rând, Vera-Simone Schulz a urmărit în paralel dezbaterea conceptului *ex oriente lux* în discursurile vizuale occidentale și preschimbările suferite de dispozitivele medievale de iluminat în contextul artei creștine și islamice. Seara s-a încheiat cu un tur al vechilor structuri romane ale palatului, incorporate aproape organic în peisajul urban actual și cu o discuție despre efectele turismului de masă asupra acestui sit arheologic, monument UNESCO.

A doua zi a fost deschisă de Ivana Triva (Croația, Kastel Gomilica), cu o prezentare despre conceptul de „adriobizantinism” în studiile lui Ljubo Karaman despre arta bizantină din spațiul adriatic. În continuare, comunicarea noastră, intitulată *Structures, ornaments and symbols. Patterns of artistic intersection between east and west in Wallachian 17th–18th c. religious architecture* a dorit să scoată în evidență elementele de proveniență străină din arhitectura bisericilor ctitorite de Spătarul Mihail Cantacuzino în contextul dinamicii schimburilor artistice între zona veneto-dalmatică, Balcani și Constantinopol. Ultima comunicare din acest prim panel, susținută de Anna Messner (Italia, Florența) a avut ca subiect percepția comunității evreilor în timpul imigrației sioniste de la începutul secolului al XX-lea.

Prezentările au continuat după pauză, cu Dorottya Uhrin (Ungaria, Budapesta), care a vorbit despre cultul sfintelor Ecaterina și Margareta și reprezentările lor, unele chiar din biserica fortificată din Dârlos (sec. XV–XVI). Matko Marušić a arătat cum, în secolul al XVI-lea, topografia sacră a Ierusalimului a fost reconstruită de călugării franciscani pe două insule din Adriatică, Daksa și Košljun, reușind astfel crearea a unor rute alternative de pelerinaj în spațiul occidental. Sandor Klapcsik și Nikola Hendrichova (Republica Cehă, Liberec) au analizat fenomentele de aculturație și imitare parodistică în două filme balcanice: *Vremea țiganilor* (*Dom zavesanje*, 1988) de Emir Kusturica și *Mila de pe Marte* (*Mila ot Mars*, 2004), iar Renaud Dorlhiac (Franța, Paris) a prezentat opera fotografică a fotografului american de origine albaneză Kristaq Sotiri, captivă în imaginea bucolică a ținutului natal. Eni Buljubašić (Croația, Split) a arătat cum identitatea mediteraneeană este re-creată într-un videoclip al unei formații de neo-klapa (cântare tradițională croată). Ketevan Tsetskhldaze (Georgia, Tbilisi) a prezentat modul în care forme orientale și europene coexistă în arhitectura din Tbilisi și în arta modernă georgiană. Andrea Baotić-Rustanbegović (Bosnia și Herțegoina, Sarajevo) a deschis ultimul panel cu o lucrare despre discursul orientalist în producția artistică din Bosnia și Herțegovina sub administrația Austro-Ungară (ante 1908). Sandra Bradvić (Elveția, Berna) s-a folosit de exemplul Centrului de Artă Contemporană din Sarajevo (SCCA) pentru a examina critic rolul pe care atât curatorii occidentali cât și cei din Orient l-au jucat în procesul de emancipare și mistificare a artei contemporane din estul Europei. Nikola Bojić (Croația, Split) a încercat să determine poziția palatului lui Diocleţian din Split în contextul discursului arhitectural postbelic prin analizarea lucrărilor arhitectului olandez Jacob Bakema, și al grupului internațional din care făcea parte, Team 10. În final, Dragana Modrić a discutat despre subiectivizarea politică în creația artistului libanez Walid Raad și despre inițiativele asemănătoare ale grupurilor de artiști contemporani din spațiul ex-iugoslav.

În ultima zi, organizatorii au pregătit un tur al galeriei Emanuel Vidović, al muzeului orașului și al Galeriei de Arte Frumoase din Split, marcând astfel încheierea unei întâlniri interculturale fructuoase între tineri cercetători.

Iuliana Damian

Vizita profesorului Steve Yates la București

Profesorul Yates din Albuquerque, New Mexico, este o personalitate marcantă și complexă în domeniul istoriei fotografiei moderne, conferențiar internațional, curator de expoziții și muzeograf, fondator al departamentului de fotografie de la Museum of New Mexico și autor al unui impresionant număr de studii

și cărți de specialitate, el însuși la bază plastician, devenit artist fotograf, specialist în opera și activitatea didactică a lui László Moholy-Nagy. A făcut cercetări și a organizat expoziții cu piese din opera lui Aleksandr Rodchenko, Betty Hahn, Joel-Peter Watkin, Eliot Porter, Alexander Macijauskas, Paul Caponigro și Moholy-Nagy. Este autorul câtorva lucrări fundamentale: *Poetics of Space – A Critical Photographic Anthology*; *Alexander Rodchenko: Modern Photography*, *Photomontage & Film*; *Idea Photographic – After Modernism* (lucrare on line); *Betty Hahn – Photography or maybe not*.

Ca bursier Fullbright a călătorit în peste 26 de țări, multe din fostul lagăr socialist precum Rusia, Belarus, Ucraina, Lituania, Letonia, Ungaria, Republica Cehă etc., unde a susținut *master classes* și a organizat expoziții, luând contact și familiarizându-se cu mișcarea artistică a contemporaneității, fără însă a ignora tradițiile, muzeele și colecțiile de artă clasică.

În perioada de formare a beneficiat de îndrumarea și încurajarea unuia dintre părinții studiilor de istoria fotografiei, Beaumont Newhall, întemeietor al departamentului de fotografie al Muzeului de Artă Modernă (MoMA) din New York, și primul autor al unei istorii complete a fotografiei, *The History of Photography from 1839 to the Present* (1937), ce s-a bucurat de multe ediții, revizuite și adăugite.

De când l-am cunoscut pe Steve Yates, în 2002, la întâlnirea anuală ORACLE a curatorilor și istoricilor fotografiei – ce s-a desfășurat atunci la Köln – și apoi la următoarele întruniri de același fel, am fost impresionat de căldura și de insistența cu care povestea despre magistrul ce l-a îndrumat pe calea studiului fotografiei contemporane fără a neglija perioadele istorice. Recunoștința față de un profesor care, cu delicatețe și diplomație, a știut să-i trezească interesul pentru un gen marginal în perioada sa de formare și care l-a tratat ca pe un coleg mai tânăr, este rară. Aceasta mi l-a făcut simpatic și m-a determinat să-l invit să țină prelegeri la București, unde putea să întâlnească și studenții de la Secția Foto-Video a Universității de Arte, cărora să le împărtășească din experiența sa. A acceptat imediat propunerea și, înaintea unui turneu mai lung de conferințe și expoziții ce le avea programate la Moscova, a făcut o escală de 7 zile în Capitala noastră, în intervalul 10–17 mai 2015.



Prima expunere – intitulată: *Proto Modern Photography: Innovators of Modernist Discourse* – a susținut-o, pe 12 mai 2015, în Amfiteatrul „Ion Heliade Rădulescu” al Bibliotecii Academiei Române. În

preambul, a fost conturat profilul magistrului său și s-a evidenția aportul acestuia la analiza estetică a fotografiei istorice sau a celei moderne prin asimilarea acestora în zona plasticii, pe poziții de egalitate. Prezentarea a fost completată de o profundă analiză a începuturilor fotografiei moderne.

În conferința intitulată: *László Moholy-Nagy: Photographic Paradigm for the Next Century*, ce a fost susținută, pe 14 mai, în amfiteatrul Universității Naționale de Arte, dr. Yates a prezentat modul în care complexul artist a întrebuințat fotografia ca important mijloc de expresie plastică, depășind limitele epocii prin folosirea ei în fotomontaje, tipărituri, picturi, filme, sculpturi cinetice și un întreg repertoriu al artelor vizuale.

Ambele expuneri au fi însoțite de foarte iteresante proiecții de imagini din arhiva personală sau din arhive muzeale ori din acelea, greu accesibile, ale descendenților artiștilor despre care s-a vorbit. Ambele prezentări s-au bucurat de succes și au oferit audienței posibilitatea de a intra în dialog cu oaspetele care a răspuns, cu amabilitate, la toate întrebările, dând explicații suplimentare asupra unor anumite aspecte ce nu fuseseră suficient dezvoltate în expunere. Redăm în anexă rezumatele celor două conferințe.

Profesorul Yates a beneficiat și de două zile de documentare la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române și la Secția Colecții Speciale de la Biblioteca Națională a Românei unde a admirat fotografii de Szathmari, Duschek, Mandy, Spirescu, Berman și N. Ionescu.

O seară de muzică clasică la Ateneul Român – unde a fost impresionat atât de măiastra interpretare a Filarmonicii, cât și de fastul sălii, și o excursie de studii la Sinaia și Bran pentru a vizita reședințele regale, Castelul Peleș și Castelul Bran, au completat, în mod strălucit, șederea distinsului oaspete în țara noastră.

Adrian-Silvan Ionescu

ANEXE

Library of the Romanian Academy
Bucharest, May 12, 2015

Proto Modern Photography: Innovators of Modernist Discourse
with a special foreword by preeminent historian Beaumont Newhall

The first two decades of the twentieth century were revolutionary for all the arts. They were years of experimentation, and a search for new direction. Painters turned towards the abstract, architects towards the functional, musicians towards the atonal and writers towards reshaping of literary forms.

During this time Modern photography emerged through the efforts of photographers and critics in the mainstream of Modern art Movements. Some began to question the function of the camera and to redefine the position of photography among the arts.

From their pioneering work came a revitalization of photography and its ultimate recognition as an independent art with its own characteristics and virtues. By the 1920s, photography was an integral part of progressive art movements sweeping across Europe and America.

The formative history of early modern photography during the first decades of the twentieth century from classical and experimental origins. From original research for the first thematic exhibition introducing a new field of scholarship and study in the history of art and photography.

Fine Arts University
Bucharest, May 14, 2015

László Moholy-Nagy:
Photographic Paradigm for the Next Century

László Moholy-Nagy discovered a wide range of photographic forms of expression through experiments in thirteen mediums, modern technologies and materials. Trained in classical art disciplines, he explored beyond the

limitations of individual mediums. Expanding traditional boundaries into new forms of photographic expression. From modern photomontage to photograms and kinetic light sculpture, to film, theatre, painting, drawing printmaking and unprecedented combinations of modern media.

Unpublished research conducted in over a hundred art collections, personal archives, libraries and museums around the world provides various aspects of life, education and influences on the artist. Beginning in Bácborsód, Mohol, Szeged and Budapest in the Austro-Hungarian Empire, Moholy-Nagy schooled and began to introduce the modern world of expression with artists and writers. After entering the First World War, he left the failed Hungarian Revolution for Germany.

Exhibiting in Berlin, a few years later Director Walter Gropius invited him to join the newly formed Staatliches Bauhaus in Weimar and Dessau from 1923 to 1927 before they both resigned. Developing new directions in modern art, designing the series of Bauhaus Bücher (books) with photographs, Moholy-Nagy created new pedagogical paths in practice, teaching and theory. Invited to establish a "new Bauhaus" in Chicago, he founded the Institute of Design after leaving Europe and Great Britain in 1937.

A wide diversity of modern photographic expression became the center of Moholy-Nagy's multifaceted vision as a modernist. His photographic innovations in all media further laid the groundwork for transdisciplinary art practices expanding contemporary art in the late twentieth century into the new century.

© Steve Yates

„Întâlnirile de miercuri", 25 februarie 2015, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" al Academiei Române – dr. Manuela Cernat, *Elena Văcărescu și filmul*; dr. Ruxanda Beldiman, *Reședința de vară a tsarilor Bulgariei de la Euxinograd. Însemnări pe marginea unor cercetări de arhivă*

Conferințele organizate de către Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" al Academiei Române în cadrul deja consacratelor „Întâlniri de miercuri", oferă de fiecare dată prilejul unor dezbateri vii, prilejuite de cercetările titularilor Institutului.

Cercetătoarea Manuela Cernat s-a oprit asupra unui subiect încurajator pentru aprofundări viitoare, legat de activitatea puțin cunoscută a Elenei Văcărescu în domeniul sprijinirii artei cinematografice. Despre acest personaj s-a scris îndestul, atât din punct de vedere al idilei nefericite cu principele moștenitor Ferdinand al României, în ultimii ani ai secolului al XIX-lea, cât și din punct de vedere al activității sale literare pusă în operă după stabilirea definitivă în Franța. Nu în ultimul rând, acțiunile de diplomație culturală în sprijinul României au reprezentat o parte importană a operei publice a Elenei Văcărescu, aceasta fiind mai puțin studiată până acum.

La începutul perioadei interbelice, traseul profesional al scriitoarei de origine română și limbă franceză, membră de onoare a Academiei Române și laureată a Academiei Franceze, se intersecta cu acela al cărturarului și istoricului de artă George Oprescu, amândoi regăsindu-se ca titulari ai Comitetului Internațional al Cinematografiei, cu sediul la Geneva. De altfel, cei doi aveau o bogată experiență în domeniul diplomației culturale, deoarece îndeplineau funcțiile de secretar general al Asociației Române (Elena Văcărescu) și secretar general al Comisiei de Cooperare Intelectuală (George Oprescu), ambele instituții aflate în subordinea Societății Națiunilor.

Alături de Nicolas Pillat, Elena Văcărescu întemeia Comitetul Internațional pentru Difuzarea Artei și Literaturii Cinematografice (CIDALC), care organiza o primă ediție a unui concurs de filme documentare, în cadrul căreia românul Ion Cantacuzino prezenta scenariul unui film despre Dunăre. De asemenea, într-o conferință dedicată rolului cinematografiei, Elena Văcărescu critica rolul propagandistic pe care cinematografia sovietică îl imprima filmului.

Expunerea coerentă și plină de energie a Manuelei Cernat poate fi considerată un punct de plecare către cercetări viitoare, atât legate de biografia Elenei Văcărescu, cât și de evoluția cinematografiei în Europa.

Cu un caracter, de asemenea, inedit, comunicarea distinsei cercetătoare Ruxanda Beldiman a adus în atenția celor prezenți splendoarea reședinței estivale a țarilor Bulgariei, de la Euxinograd. Castelul de la Euxinograd, aflat la 8 km de Varna, într-o regiune plină de liniște și pitoresc, i-a oferit un bun prilej autoarei pentru a dezvolta o paralelă cu reședințe regale asemănătoare din România, precum castelul Peleș.

În 1882, domeniul pe care se va ridica reședința între 1890 și 1898, intra în proprietatea principelui domnitor al Bulgariei, Alexandru de Battenberg, de la care era preluat, după abdicarea acestuia, de urmașul

său, țarul Ferdinand de Saxa Coburg, care avea să inițieze construirea castelului. Datorită bunelor relații personale între familiile domnitoare în România și Bulgaria, cel puțin până în 1913, familia regală română a vizitat reședința de la Euxinograd, după cum Ferdinand al Bulgariei vizita deseori România, fiind primit de regele Carol I și de regina Elisabeta, atât la București, cât și la Sinaia.

Ruxanda Beldiman a îmbinat inspirat cercetările din arhive cu studiul pe teren, în condițiile oferite de proiectul comun dintre Institutul de Istoria Artei de la București și Institutul omolog de la Sofia, și ca o prelungire firească a interesului autoarei pentru studiul reședințelor regale din România. Comunicarea a fost însoțită de imagini ilustrative, unele de epocă, altele realizate chiar de vorbitoare. Considerațiile prezentate anunță un interesant și necesar atelier de studiu comparativ asupra instituțiilor regale din România și Bulgaria în epoca edificării statelor naționale.

Alin Ciupală

RECENZII

150 de ani de învățământ artistic național, coord. Adrian-Silvan Ionescu, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu", UNArte, Bucureşti, 2014

Volumul reuneşte textele comunicărilor prezentate în cadrul conferinței naționale: *150 de ani de învățământ artistic național şi Academia Română*, organizată de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" sub egida Secției Arte, Arhitectură şi Audiovizual a Academiei Române, în parteneriat cu Universitatea Națională de Arte din Bucureşti, în perioada 5–6 mai 2014. Contextul aniversar a adus împreună academicieni, cercetători, cadre didactice şi muzeografi din centre universitare de tradiție ale învățământului artistic: Iaşi, Bucureşti, Timişoara, Paris, care au expus rezultatul studiilor recente, dezvoltate în arhive, biblioteci, dar şi în cadrul activității didactice la catedră, cu privire la istoria învățământului artistic românesc şi a celor mai vechi instituții de profil din țară, şcolile de Belle-Arte de la Iaşi şi Bucureşti. În ansamblul ei, culegerea de articolele reface întregul parcurs al educației artistice româneşti, de la fondare până în prezent, analizând fenomenului general al formării artistice în trecut şi în contemporaneitate. În paginile sale regăsim trasată evoluția unor secții sau specializări, împreună cu evocări ale memoriei profesorilor care le-au fondat sau le-au marcat existența, portrete biografice ale maeştrilor şi ale absolvenților celebri, istorii paralele ale celorlalte centre universitate de tradiție în învățământul artistic din Moldova şi Transilvania, alături de mărturii personale ale actualilor profesori şi ale foştilor studenți. Arhitectura volumului păstrează structura tematică a sesiunilor conferinței, fiind împărțită în trei secțiuni: memorialistică, istorie şi contemporaneitate.

Cuvântul introductiv datorat lui **Adrian-Silvan Ionescu** în calitate de coordonator, care punctează în mod sintetic contextul şi oportunitatea acestei apariții editoriale, este urmat de prezentarea extrem de concentrată făcută de acad. **Răzvan Theodorescu**, cu privire la raportul existent între artele vizuale şi instituția Academiei Române, pus în lumină printr-o succintă, dar necesară, trecere în revistă a artiştilor şi istoricilor de artă care au fost membri ai Academiei, de la înființare până în prezent. Primul capitol, consacrat memorialisticii, este deschis de mărturiile decanilor de vârstă, întâmplător sau nu, cu toții profesori de istoria artei: **Dinu Giurăscu** evocă, sub forma istoriei personale, starea de fapt a Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu" în anul 1968, momentul intrării sale la catedră, şi evoluția disciplinei în anii ce au urmat, până la schimbarea de regim din 1989, prin prisma cursurilor sale şi a volumelor pe care le-a publicat. **Adina Nanu** propune o meditație personală pe tema statutului artei şi a rolului artistului, subliniind contribuția sa la viața Şcolii, la studiul istoriei costumului şi la fundamentarea studiul imaginii umane ca metodă transdisciplinară. **Corina Popa** realizează o istorie a secției de istoria artei în anii activității sale didactice, 1965–2006, amintind curricula şi profesorii marcanți începand din anii '60, în mod special pe Schileru şi Frunzetti, imaginea foştilor studenți care i-au devenit ulterior colegi la catedră şi, mai ales, cursul de Istoria artei româneşti şi colaborarea cu Vasile Drăguț. Este subliniată contribuția domniei sale la educația atâtor generații de medievişti şi la traseul strălucit al unora dintre absolvenți care au ajuns să ocupe poziții cheie în structurile instituțiilor de cultură. În contrapondere cu vocea profesorilor, în încheierea capitolului, mărturia **Ruxandrei Dreptu**, făcută din perspectiva unui student la istoria artei, este în acelaşi timp o istorie personală, o istorie a secției şi o istorie generațională a promoției 1971–1975. Ea marchează locurile comune ale memoriei fiecărui absolvent de istoria artei: admiterea, examenele dure, programa, cursurile lungi, practicile de neuitat, citează liste de nume, dar reuşeşte să surprindă deopotrivă acel specific al „facultății de elită" şi dimensiunea umană, vie, a personalității profesorilor şi a colegilor săi.

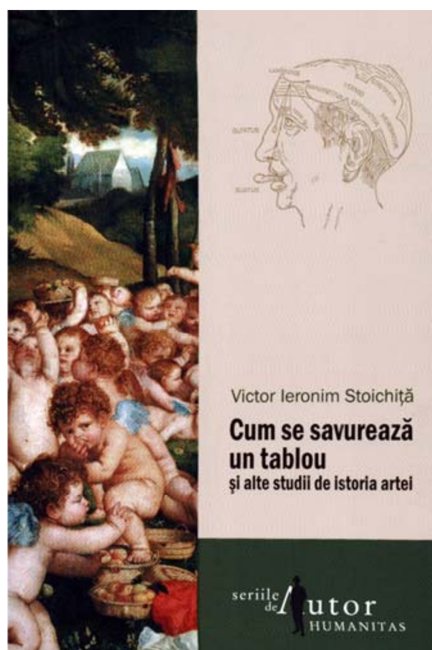
Capitolul al doilea, consacrat istoriei, urmează un parcurs cronologic, dar, în acelaşi timp, în structura sa pot fi citite contururile unor grupaje de studii organizate în logica anumitor tipologii metodologice sau a unor

grile tematice. În prima parte, o subsecțiune de istorie instituțională, este inițiată de articolul **Oanei Marinache**, care studiază, formele incipiente de învățământ artistic în Țara Românească urmărind, pe baza informațiilor inedite, culese printr-o temeinică muncă de cercetare în arhivă, toate etapele înființării Şcoalei de arte şi meserii de la Bucureşti, începând cu proiectul din 1851, până la etapa ridicării construcției de lângă biserica Mavrogheni în 1854 şi detaliile de funcționare din perioada 1856–1863. Istoria educației artistice în învățământul mediu este continuată, de **Corina Cimpoeşu**, care se ocupă de apariția primelor forme de învățământ particular din Moldova, pensioanele, în baza unor documente de la 1853. Contribuția sa arată locul pe care îl ocupau arta zugrăviei, caligrafia şi desenul în programa de studii a acestor instituții şi care a fost rolul educației artistice în ce priveşte fundamentarea unei culturi generale de nivel european, corijarea lipsei de pictori autohtoni şi dezvoltarea gustului artistic în cadrul societății. Următoarea parte a capitolului este dedicată instituțiilor superioare de învățământ artistic. Mai întâi, despre Şcoala de Arte Frumoase din Iaşi, vorbeşte **Aurica Ichim**, aducând în prim plan momentul inaugural de la 1861 şi întreg travaliul didactic şi administrativ pe care a trebuit să îl împlinească în următorii 32 de ani Gheorghe Panaiteanu-Bardasare pentru a construi o arhitectură instituțională funcțională şi pentru a valorifica şi proteja vestigiile trecutului. Interesant este că autoarea nu se rezumă doar la a contura tabloul epocii printr-o înşiruire de date arhivistice, ci, în unele scurte pasaje de reflecție critică, atrage atenția asupra mizei politice, arătând scopurile şi resorturile care determinau deciziile şi proiectele culturale majore. Istoria instituției ieşene este continuată prin cercetarea lui **Adrian-Silvan Ionescu**, care prezintă avatarurile Şcolii de Belle-Arte în timpul Primului Război Mondial. Urmărind cronologic schimbul de adrese, cereri, decizii şi memorii între directorul Gheorghe Popovici şi autoritățile militare, extrase pe baza studierii atente a unui bogat material de arhivă şi redate judicios în Anexă, el trece în revistă lipsurile şi piedicile care au îngreunat activitatea profesorilor şi a studenților. În articolul referitor la Şcoala Transilvăneană de Arte Frumoase, **Ileana Pintilie**, dezvăluie istoria complicată a unei instituții peregrine, înființată în 1925 la Cluj şi transferată între 1933 şi 1942 la Timişoara. Autoarea realizează o punere în temă cu privire la disciplinele predate, la profesori şi la diferitele metodele abordate de aceştia în studiul desenului şi în pedagogia artistică, aplecându-şi în mod deosebit atenția asupra lui Catul Bogdan, Aurel Ciupe, Anastase Demian şi Romul Ladea, cărora le consacră câte o microfişă biografică completată de considerații critice şi comentarii plastice ale unora dintre lucrările lor. Unghiul de cercetare abordat de Ileana Pintilie face în mod subtil tranziția către cea de-a doua parte a capitolului istoric, subsecțiunea monografică, în care sunt conturate portrete de maeştri, profesori şi artişti. Plasată în continuarea discuției despre rigoarea studiului academic, deschisă anterior de Ileana Pintilie, **Cătălina Macovei** evocă personalitatea lui Camil Ressu, recunoscut ca un virtuoz al desenului „de contur" şi un campion al studiului după natură. Prezentarea parcurge toate etapele stereotipe ale mitologiei artistice, de la anii copilăriei, la parcursul formativ şi consacrarea ca artist, cu trecerea în revistă a operei organizată pe etape de creație şi teme. Din păcate, în economia textului dimensiunea didactică a activității sale nu este evidențiată, aşa cum ar fi fost de aşteptat în contextul volumului, fiind enumerată doar ca un punct în linia parcursului biografic. **Ioana Vlasiu** propune o prezentare a lui Ştefan Popescu din perspectiva formației sale artistice la München, între 1893 şi 1900, unde, înafară de lecția picturii academice, el a asimilat şi valorile marilor maeştri, făcând copii după clasici. Modul în care Ştefan Popescu reflectează asupra raportării modernilor la clasici şi asupra problematicii copiilor, fără a se mărgini doar la un mimetism mecanic, îi dă autoarei ocazia să vorbească despre demnitatea şi influența copiei dincolo de valoarea ei ca etapă a formației artistice. **Olivia Nițiş** se foloseşte de acelaşi format monografic pentru a o analiza pe Cecilia Cuțescu-Storck, în dublă perspectivă, cea a istoriei pedagogiei artistice şi cea a studiilor de gen. Ea arată implicarea artistei în susținerea mişcării feministe autohtone şi în promovarea emancipării sociale prin cultură şi educație, subliniind programul socio-politic pe care aceasta l-a integrat în activitatea sa didactică la catedra de Arte Decorative a Şcolii de Arte Frumoase din Bucureşti. Legându-se de istoria aceleiaşi catedre de Arte Decorative, dar coborând pe firul cronologic, **Ruxanda Beldiman** îl aduce în lumină pe mai puțin celebrul George Sterian, care a fost inițiatorul şi titularul catedrei înainte de profesoratul Ceciliei Cuțescu-Storck. Cercetătoarea prezintă biografia, cariera de arhitect, urbanist şi restaurator de monumente şi, mai ales, activitatea publicistică în calitate de fondator al revistelor *Analele arhitecturii* şi *Arhitectura*, subliniind în mod deosebit implicarea şi contribuțiile sale teoretice pe tema specificului național şi în domeniul teoriei restaurării. Din aceeaşi serie a marilor profesori care au marcat istoria secțiilor mai noi ale Şcolii, **Virginia Barbu** conturează portretul lui Simion Iuca, concentrat pe activitatea sa la catedra de gravură. Aceasta arată cum ținuta profesională, dată de abilitățile desăvârşite pe care şi le-a însuşit în diverse tehnici ale gravurii, şi calitatea sa umană, dublate de capacitățile persuasive şi rigoarea juridică, i-au înlesnit profesorului colaborarea cu autoritățile vremii, l-au recomandat ca autor al regulamentelor de funcționare ale Academiei de Artă şi programelor de studiu ale catedrei de gravură şi l-au ajutat să pună la punct baza materială a

secției. Gravitând în jurul aceleiași teme a memoriei marilor profesori, **Corina Teacă** se ocupă de istoria artei în context identitar românesc, urmărind modul în care disciplina a slujit la procesul de cunoaștere de sine al națiunii și la constituirea unei arte cu specific național. Autoarea se concentrează asupra rolului pe care titularii catedrei de istoria artei, fie ei istorici precum Alexandru Odobescu și Grigore Tocilescu, esteticieni de conjunctură, cum a fost Constantin I. Stăncescu, sau istorici de artă specializați, cum e cazul lui Alexandru Tzigara-Samurcaș, l-au avut în definirea și promovarea artei naționale și a discursului identitar. Rămânând în sfera identitară, dar de această dată cu referire la identitatea instituțională, nu este deloc surprinzătoare introducerea lui Constantin Brâncuși în contextul aniversării celor 150 de ani de istorie a Școlii de Belle-Arte de la București. **Doina Lemny** prezintă schița de autobiografie a sculptorului, păstrată în manuscris la Biblioteca Centrului Pompidou de la Paris, anunțând scoaterea la lumină a unor elemente prețioase pentru „legenda lui Brâncuși". Avem de a face cu elementele consacrate ale biografiei artistului: copilăria, studiile la București, plecarea la Paris, dar se insistă și asupra încercărilor literare ale acestuia care subînscriu o gamă largă de creații, de la poezii și povestioare, până la interogații retorice și un text critic în care explică lucrarea: *Pasărea măiastră*, în legătură cu sentimentul de dor, dezbătut pe larg de autoare. Concurând-o cu succes în domeniul studiilor brâncușiene pe același teren al scrierilor autobiografice, **Cristian-Robert Velescu** se concentrează într-un amplu articol, cel mai extins din întregul volum, asupra creațiilor de studenție ale sculptorului, oferind lucrărilor *Laocoon* și *Ecorșeul* o analiză ce tentează exhaustivul. Prin lectura critică a surselor literare, a scrierilor memorialistice și a documentelor de arhivă, cu meticulozitate, în stilul detectivistic caracteristic, autorul verifică sau invalidează ipoteză după ipoteză pentru a demonstra cum studiile realizate de Brâncuși în cadrul Școlii de la București încununează lecția academică și, decantate ulterior prin experiența rodiniană, exercită reverberații asupra creației de maturitate, determinând, prin negație, „poetica brâncușiană". Continuând seria absolvenților de seamă ai Școlii bucureștene, **Manuela Cernat** mută discuția pe un teren mai puțin așteptat, cel al filmului, vorbind despre Jean Negulesco și Horia Igiroșanu, artiști care, deși au marcat istoria cinematografiei americane și autohtone, sunt binecunoscuți, din păcate, doar celor din interiorul breslei. Pe baza memoriilor lui Jean Negulescu, cercetătoarea evocă perioada de studenție și prietenia celor doi, legată în cadrul Asociației Studenților din Școala de Arte Frumoase, în contextul căreia un episod protestatar, pe care domnia sa îl scoate la lumină, avea să le marcheze amândurora destinul. Articolul de încheie cu o meditație asupra condiției artistului și a receptării lui de către public, având ca suport cronicile plastice antagonice pe care le-au suscitat expozițiile personale ale lui Negulesco de la București și Paris.

Ultimul capitol al volumului, consacrat contemporaneității, plonjează în istoria epocii comuniste, a cărei umbră se prefigura deja în comunicarea Manuelei Cernat, prin articolul **Ioanei Beldiman** care discută problema lucrărilor de diplomă din anii '50, avându-l ca studiu de caz pe Ion Alin Gheorghiu. Autoarea studiază schimbările aduse de transformarea Academiei de Arte Frumoase în Institutul de arte Plastice „N. Grigorescu" și în modul în care s-a implementat noua programă în acord cu ideologia dictaturii proletare. Aceasta exemplifică presiunile exercitate de politizarea examenului de stat (licență), prezentând cazul lui Alin Gheorghiu, care a fost împiedicat să își obțină licența la finalul anului VI din cauza faptului că subiectul propus de el comisiei suferea de carențe ideologice. Revenind la firul istoriei secțiilor, început în grupajul istoric, **Adrian Guță** aduce problematica în anii mai recenți, post 1989, vorbind în articolul său despre înființarea și evoluția departamentului de Foto-Video. După ce reconstituia lista profesorilor și contextul care au contribuit la fondarea secției, Adrian Guță prezintă structura actuală a departamentului FVPCI și a programului de studii masterale derivat, scoțând în evidență, pe de o parte, punctele tari și inovațiile de metodă pe care le propune în raport cu „academismul" practicat în departamentele cu o istorie mai veche și, pe de alta, valoarea corpului profesoral și a foștilor studenți deja consacrați, enumerați la final. În încheiere, **Ruxandra Demetrescu** face o analiză lucidă asupra modului în care s-a realizat (sau nu) tranziția de la practica tradițională de atelier la rigorile cercetării artistice care, în mod ideal, ar răspunde cerințelor doctoratului profesional. Parcurgând istoria relativ scurtă, dar tumultoasă, a implementării doctoratului științific în Universitatea Națională de Arte, cu rememorarea episoadelor notorii de rezistență venită din partea unor membri marcanți ai breslei, autoarea detectează cauzele blocajul de mentalitate care a transformat, în multe cazuri, cercetarea artistică într-o formă fără fond. Pe urmele lui James Elkins, ea oferă diferite modele metodologice prin care creatorii pot conjuga propria activitate artistică cu exprimarea teoretică, exemplificând „rețete" ale succesului, prin studii de caz concrete, precum doctoratele susținute de Horea Paștina, Iosif Kiràly și Alexandra Croitoru.

Cristina Cojocaru



Victor Ieronim STOICHIȚA, *Cum se savurează un tablou și alte studii de istoria artei*, traducere de Anca Oroveanu și Ruxandra Demetrescu, Editura Humanitas, București, 2015, 298 p., 113 il.

Cea mai recentă carte semnată de Victor Ieronim Stoichiță, a zecea din seria de autor publicată de Editura Humanitas, comportă mai multe semnificații. Alcătuită din douăsprezece studii elaborate de-a lungul ultimelor două decenii, ea are, inevitabil,aparența unui bilanț la apogeul carierei.Nu mai puțin, prin însăși echivocitatea lui manifestă, titlul acestui florilegiu – „Cum se savurează un tablou” – deschidecel puțin trei direcții de lectură distincte și complementare: mai întâi, este adusă în prim-plan *problematica simțurilor în raport cu arta* sau, mai precis, ca temei pentru înțelegerea modului în care creierul funcționează în receptarea informațiilor exterioare și imprimarealor într-o formă artistică, un tip de comprehensiune care, completată de feluritehabitudini culturale, include și interpretarea operei de artă; implicită, apoi, este *reprezentarea propriu-zisă a celor cinci simțuri*, nu atât în modprogramatic, în forma alegoriei, cât mai degrabă subînțeleasă,integrată într-un tip de imagine cu multiple coduri semantice; în sfârșit, o a treia cheie de lectură vizează *chestiunea „gustului”* ca facultate afectiv-intelectivă în care se regăsesc, inextricabil până la un punct, plăcerea și cunoașterea. Merită, în treacăt, să semnalăm vecinătatea etimologică între „saveur” și „savoir” (sau între „sapore” și „sapere”), ca și investirea substantivului „gusto”, mai ales, în ambianța toscană a veacului al XVI-lea, cu sensul de „discernământ”, „rațiune” (iar în cea venețiană ca sensul de criteriu de evaluare estetică). Potențialitateaelevării „plăcerii” din zona inferioară a simțurilor către cea superioară, a intelectului, anume prin echivalarea acestui concept (ierarhică cel puțin) cu cel de „judecată”, este enunțată de Giorgio Vasari în legătură cu Michelangelo: „[…] ebbe *giudizio* e *gusto* in tutte le cose [...]”[1]. Sensul modern al termenului „gust”, anume de facultate de apreciere estetică, este formulat însă abia în veacul al XVIII-lea: „Gustul este, în general, activitatea unui organ care se bucură de propriul său obiect […], putem spune că avem gustul Muzicii sau al Picturii, așa cum îl avem pe cel al condimentelor”[2].

Ideea care subîntinde studiile reunite în cartea lui Victor Ieronim Stoichiță, prin urmare, poate fi rezumată astfel: receptarea unei opere de artă solicită un tip de raportare globală, în care interpretarea, analiza, raționarea (*giudizio*) conlucrează cu percepția senzorială –, codificată istoric și nu genuină – sintetizată în metafora plăcerii, adelectării (*gusto*).Această idee este tematizată cu predilecție în studiul care deschide volumul – *Cum se savurează un tablou*”[3] (p. 9–31) – împrumutându-i titlul. Argumentația acestui studiu, esențială în ansamblul volumului, este construităîn jurul unui faimos tablou de Tițian, *Sărbătoarea lui Venus*, pictat în anii 1518–1519, conceput anume spre a fi inserat în așa-numitul *Camerino d' alabastro* al ducelui Alfonso d'Este din Ferrara. Miza acestui tablou era transpunerea în imagine a unui text nu mai puțin notoriu din veacul al III-lea d. Hr. – Filostrat, *Eikones* –, care glosa, la rându-i, pe marginea unui tablou (real sau imaginar) dintr-o pinacotecă din Napoli, reprezentând o mulțime de *erotes* forfotind în preajma unei statui a zeiței Afrodita instalată într-o grotă. Departe de a fi o simplă „traducere” dintr-un limbaj în altul,această dialectică imagine – text – imagine este complicată de relația dintre finalitatea (paideică) inițială și circumstanțele actualizării descrierii-imagine,la începutul veacul al XVI-lea, sub semnul competiției cu arta antică, precum și de inevitabila alterare a textului originar în versiunea italiană la careTițian a recurs în propria sa reflecție picturală. Bunăoară, *ekphrasis*-ul sofistului grec exalta preponderent anumite simțuri, precum auzul („[...] ascultă cu atenție! Vorbele mele vor purta până la tine [...]”) și olfacția („Plăcuta mirească care emană din livadă nu ajunge oare până la tine?”), în vreme ce în versiunea italiană, marcată de

---

[1] Giorgio Vasari, *Le vite de' pieuccellentipittori, scultori, e architettori [....]*, Florența, 1568, vol. III, p. 775 (sublinierea mea). A se vedea și Robert Klein, „Conceptele de *giudizio* și *gusto* în teoria de artă din secolul al XVI-lea”, în *Forma și inteligibilul*, București, 1977, vol. II, p. 142.

[2] Victor Ieronim Stoichiță, *Cum se savurează un tablou și alte studii de istoria artei*, București, 2015, p. 5.

[3] *Come assaporare un dipinto*, în Amelia Valtolina (ed.), *L'Immaginerubata. Seduzioni e astuzie dell' ékphrasis*, Milano, 2007, p. 18–36.

ambianța aristotelică de la Padova, accentul era deplasat pe tactilitate – centrul sistemului senzitiv potrivit lui Aristotel (*De anima*, III, 13, 435a–b). Tabloul lui Tițian,în competiție nu atât cu artefactul legendar descris de Filostrat cât, mai ales, cu descrierea însăși, se constituie într-un dispozitiv complex, în centrul căruia, aproape invizibil în primul moment dar extrem de pregnant vizual odată descoperit, este plasat un detaliu cu deosebire semnificativ: un amoraş ţinând un măr și privind insistent – singurul dintre toate personajele figurate – către spectator. Mărul – palpat, adulmecat, muşcat – devineun nod senzorial (tactilitate, olfacție, gust) într-o veritabilă imagerie a exaltării simţurilor, fiind investit cu statutul de „obiect simbolic" al dorinței, intermediat de amorașul cu rol de admonestator (sesizantă trimitere la teoria albertiană a picturii). „Reconstituind" un tablou antic, renunțând în bună măsură la finalitatea paideică pentru a-i conferi în schimb o structură de schimb simbolic, Tițian își elaborează propria reflecție *în act* cu privire la potențialitatea picturii de a mijloci un „transfer senzorial".

Opera de artă ca„topografie a senzorialității" este problematizată nu doar în acest prim studiu ci și, într-o măsură variabilă, în alte câteva texte din volum, precum „Cărți și pictură: fragilitate, vanitate, beție"[4] (p. 107–113), subtilă analiză a unor naturi moarte de tip *Vanitas* pictate, în anii 1625–1644, de pictorul Sebastian Stoskopff, în care autorul descifrează o anume exaltarea văzului, o „beție" asimțurilor procurată de cunoaștere dar și, în alt registru, o acută senzorialitate a prezenței și a tranzitivității, întipărită în ceara scursă a lumânărilor, în freamătul paginilor întoarse, în pâlpâirea fitilului; sau, de asemenea, în capitolul „Îngerii lui Caravaggio"[5] (p. 83–106), investigație declanșată de paradoxul reprezentării „realiste" a îngerilor, în care accentul cade în primul rând pe „vizualizarea" sacrului și marginal pe muzicalitatea„emanată" de partitura descifrabilă a unui *cantus firmus*; sau, nu mai puțin, în *L'Œuvre, capul, pântecele*[6] (p. 187–207), hermeneutică a relațieidintre pictură și text literar din care, în plan secund, răzbate o pantagruelică viziune a carnalității (văz, miros, gust, tactilitate), dublată de întrepătrunderea imaginarului erotic cu cel visceral; sau, finalmente, chiar în capitolul: „Muzeul în ruină/muzeul ca ruină"[7] (p. 163–186), cel puțin în meditația lui Denis Diderot ocazionată, la 1767, de anumite peisaje cu ruine pictate de Hubert Robert, care pledează pentru pătrunderea fictivă în câmpul imaginii ca metodă de evaluare a picturii printr-o senzorialitate reîntregită, în care cunoașterea vizuală este consolidată de prezență, mobilitate, parcurs etc.

În mod evident, studiile cuprinse în cartea lui Victor Ieronim Stoichiță nu se limitează la tematizarea strictă a (pluri)senzorialității. Altetrasee investigative sunt imediat reperabile, urmărite *in extenso* în alte cărți ale sale, precum *Instaurarea tabloului* (1993), *Experiența vizionară în arta spaniolă a Secolului de Aur* (1995) sau *Scurtă istorie a umbrei* (1997). Bunăoară, tema reflecției (meta)picturale din interiorul și cu mijloacele picturii însăși, tratată în studiul dedicat tabloului lui Tițian,străbate, ca un fir roșu, toate celelalte texte ale volumului.Unul dintre ele – *Efigia in scuto* [8] (p. 68–82) – este centrat peproiecția unei siluete pe scutul arhanghelului Mihail în interiorul unei imagini sacre (Juan Sánchez, *Arhanghelul în luptă cu îngerii răzvrătiți*, post 1480) și, prin extensie, pe jocul temporalităților, pe statutul imaginii și, mai ales, pe aluzivitatea complexă mijlocită de reflectarea echivocă – captare a unei figuri exotopice sau, dimpotrivă, inserție auctorială în descendența legendară a autoportretului lui Fidias inserat pe scutul Atenei Parthenos. Scutul, în acest caz obiect simbolic (întrucât unspațiu al reprezentării în sine) transformat în „obiect teoretic" atestă „constiuirea conștiinței de sine a artei". Într-un alt capitol – *Bancheta lui Pietro* [9] (p. 52–67) – este abordată zona de contact dintre realitate și ficțiune – și, prin extensie, chestiunea aporiilor vizualității – în legătură cu unele imagini realizate de Pietro Lorenzetti (*Coborârea de pe cruce*, frescă din Basilica inferioară din Assisi) și Duccio di Buoninsegna (*Madonna Stolclet* și *Madonna Franciscanilor*). O banchetă de lemn pictată de Pietro în *trompe l'oeil* (în zona inferioară a peretelui, mascată *in situ* de o banchetă reală), străină imaginii sacre în aceeași măsură în care îi este constitutivă sau, dimpotrivă, un prag inserat între imaginea sacră (*Madonna Stoclet*) și privitor sunt două dispozitive vizuale vizând transgresarea imaginii, respectiv instituirea unui hiatus. Un al treilea exemplu (*Madona franciscanilor*) ia în considerare o zonă intermediară între aceste două stategii vizuale: prezența a trei călugări franciscani miniaturizați (în care privitorul însuși se proiectează) în interiorul imaginii sacre, cele trei figuri endotopice fixând întocmai pragul dintre ficțiune și realitate. Un alt studiu, intitulat: *Sens al lecturii și structură a imaginii. Câteva considerații*

[4] *Libri e pittura: fagilita, vanita, ebrezza* in *Parole legate. Artigianato dell'arte nele legature dei fondi storici della Biblioteca Bertoliana*, Terra Ferma, Vicenza, 2007–2008, p. 41–45.

[5] *Les Anges du Caravage*, în Buno Bürki *et alii* (eds.), *Un Ange passe*, Friburg, 1999, p. 70–78.

[6] *L'Œuvre de Zola, La Tête, le Ventre*, în *RecherchesPoïétiques*, 1994, p. 38–45.

[7] *Museum und Ruine. Museum als Ruine*, în Reto Sorg & Stefan Bodo Würffel (eds.), *Totalität und Zerfall im Kunstwerk der Moderne*, München, 2006, p. 68–89.

[8] *El autorcomodetalle*, în *El Museo del Prado. Fragmentos y detalles*, Madrid, 1997, p. 259–270.

[9] *La panchina di Pietro*, în *Cesare Brandi, Teoria ed esperienza dell'arte*, Milano, 2001, p. 111–118 și 228–231.

cu privire la arta narativă a lui Giotto[10] (p. 32–51), aduce în discuție problema lecturii imaginii, în legătură cu faimoasa capelă Scrovegni de la Padova, pictată de Giotto, în 1305–1310, cu scene din viața lui Hristos. În acest ciclu iconografic, elaborat cu un sens de lectură rigid (de la stânga la dreapta, în desfășurare circulară), Giotto introduce o scenă (*Prinderea lui Iisus*) în care sensul lecturii este inversat; efectul acesteiopțiunideconcertante este potențat de un alt artificiu, nu mai puțin bulversant, anume reprezentarea Mântuitorului din profil, asemenea lui Iuda; fără a ignora conotațiile negative ale profilului în raport cu reprezentarea frontală, Giotto recurge la o atare reprezentare a lui Hristos – renunțând, în fapt, la conotațiile frontalității (maiestate, divinitate, atemporalitate) – cu scopul de a accentua narativitatea imaginii. În acest ansamblu de fresce, prin urmare, interpretarea iconografică – contribuția personală a lui Giotto – generează mutații în sensul lecturii, în rolul cadrului, precum și în rolul profilului/frontalității.

Alte două capitole, alcătuind o unitate cu pondere considerabilă în economia volumului,chestionează reprezentarea omului negru în arta și literatura spaniolă din veacul al XVII-lea. Relativ distincte de problematica dominantă a cărții, aceste două studii abordează imaginea – deopotrivă literară și vizuală/artistică – din perspectiva antropologiei culturale, ambele punând problema raportării la alteritatea rasială[11]. În *Imaginea negrului* [12] (p. 114–146), bunăoară, esteurmărit procesul de unificare a diferențelor inter-rasiale – cu semnificative injoncțiuni între epidermă (neagră) și trăsăturile faciale (albe) – în treistudii de cazla limita dintre realitatea istorică și ficțiunea literară: *sfântul* (Benedict din Palermo), *omul de litere* (Juan Latino) și *omul de arme*(Juan de Mérida). Cele trei cazuri, reflectate în anumite texte literare (de Lope de Vega, Cervantes, Diego Ximénez de Enciso sau Andrés de Claramonte),pun în lumină anumite ritualuri de depășire a culorii infamante – de „albire” – fie prin credință, fie prin asimilarea cunoașterii („albe”) fie prin bravura militară în numele credinței. În jurul acestor trei „imagini ale negrului”, cercetarea laborioasă a autorului se ramifică în jurul câtorva teme, precum relația dintre culoarea pielii și culoarea neagră (ambele dificil de controlat în pictura veacului al XVII-lea), metafora luminii/iluminării/strălucirii (în unele tablouri reprezentând *Adorația Regilor Magi*, lumina stelei călăuzitoare era proiectată pe figura Magului negru) sau anumite paradoxuri conceptiste.Un al patrulea studiu de caz – *pictorul negru* – este tratat separat în capitolul: *Portretul «celuilalt»* [13] (p. 147–162). Cu o identitate documentată istoric – Juan de Pareja, sclavul lui Diego Velázquez – pictorul negru intră în scenă mai întâi sub forma unui portret pictat de stăpânul său, ca exercițiu tehnic în preambulul portretizării papei Inocențiu al X-lea. Ieșit din conturul acestui portret – un obiect paradoxal, justificat prin distanța insurmontabilă dintre el și suveranul pontif – Juan de Pareja se ivește, în persoană, mai întâi ca dublu (viu) al portretului săuiar ulterior ca artist care își câștigă libertatea prinputerea unei arte liberale. Cucerirea libertății – prezentată de un cronicar al timpului drept o faptă eroică – oferă prilejul unei analize pătrunzătoare cu privire la conștiința actului pictural în Spania veacului al XVII-lea, desfășurată în jurul capacității portretului de a transforma „diz-grația” (condiția de sclav) în „grație” (condiția de om liber) și, în cele din urmă, de a „albi” și europeniza trăsăturile rasiale în propriul autoportret pictat de Juan de Pareja.

În sfârșit, sub semnul simulacrului – temă urmărită de Victor Ieronim Stoichiță mai ales în cartea *Efectul Pygmalion. De la Ovidiu la Hitchcock*, 2006 – pot fi grupate ultimele două texte ale volumului. Primul dintre ele, intitulat: *Dincolo de complexul lui Peter Pan. Umbrele lui Warhol* [14] (p. 208–228), urmărește problematica duplicării/multiplicării propriei identități (artistice) prin intermediul umbrei, într-un autoportret realizat de Andy Warhol în 1967, respectiv în două serii din anii 1978 și 1981. Scenariul productiv include însă câteva simboluri pop – Uncle Sam, Superman, Santa Clause, Howdy-Dowdy și mai ales Mickey Mouse, animalul fetișal imaginarului american – dar și anumite semnificații ce decurg dintr-o „iconologie a materialului” (serigrafie cu polimeri sintetici aplicați pe pânză). O inexorabilă tensiune între „sine” (chipul) și „celălalt” (umbra), transpusă în dialectica profil-frontalitate – analizată, de altfel, de autor și în cartea *Scurtă istorie a umbrei*, 1997 – conduce, în cele din urmă, la „anihilarea” „sinelui” într-una dintre cele mai complexe opere de artă, realizată în anul 1985: artistul însuși, fantomatic,pe un soclu de pe care dispare la răstimpuri.Despre dispariție, de altfel, este vorba și în ultimul capitol, *Simulacre și dispariție* [15]

[10] *Sens de lecture et structure de l'image. Quelques considérations sur l'artnaratif de Giotto*, în *Mélanges Philippe Minguet*, Liege, 1999, p. 188–195.

[11] Tema alterității, de altfel, a fost reluată de Victor Ieronim Stoichiță în cea mai recentă carte a sa – *L'image de l'Autre. Juifs, Musulmanset «Gitans» dansl'art occidental des Temps modernes*, Éditions Hazan, 2014.

[12] *La imagen del hombre de raza negra en el arte y la literatura españolas del Siglo de Oro*, în Helga von Kügelgen (ed.), *Herencias indigenas, tradiciones europeas y mirada europea*, Madrid/Frankfurt, 2002, p. 259–290.

[13] *El retrato de Juan de Pareja. Semejanza y Conceptismo*, în *Velàzquez*, Amigos Museo del Prado, Madrid/Barcelona, 1999, p. 367–382.

[14] *Les Ombres de Warhol*, în *Les Cahiers du Museé National d'Art Moderne*, 1998, p. 79–98.

[15] *Simulacres et disparition. Quelques réflexions sur l'iconographiepolitiquedans les pays de l'ancienne «Europe de l'Est» et sur l'execution in effigie*, în Catherine Bosshart-Pfluger *et alii* (eds.), *Festschrift für Urs Altermatt. Nation und Nationalismus in Europa. Kulturelle Konstruktion von Identitäten*, Stuttgart, 2002, p. 431–440.

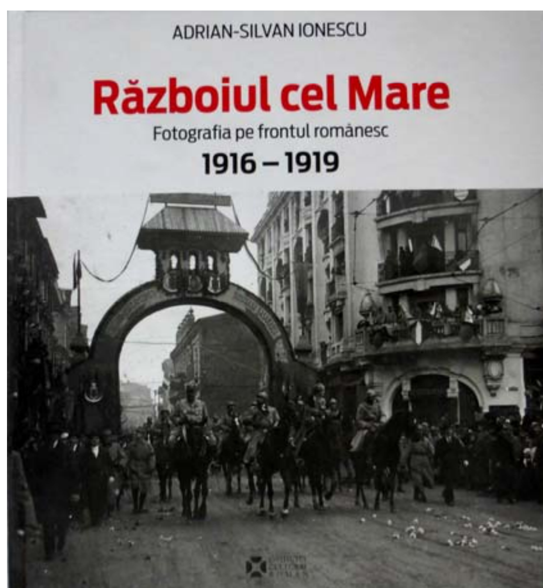
(p. 229–240), o reflecție asupra fenomenului iconoclast din perspectiva antropologiei culturale. Demantelarea simulacrelor, în speță a statuilor liderilor comuniști căzuți în dizgrație – bunăoară statuia lui Stalin de la București, „transmutată”, la sfârșitul anilor 1950, în cea a lui Lenin, dar mai ales statuile foștilor „tovarăși” din blocul estic, dărâmate și/sau distruse după năruirea Cortinei de Fier – se vădește a fi un ritual de exorcizare cu rădăcini adânci în istoria culturii universale, semnalat, între altele, în *Vechiul Testament* (Ghedeon și altarul lui Baal, în *Cartea Judecătorilor*, VI, 25–28) sau în *Historia Augusta* (funcția sacră îndeplinită de statuile împăraților romani). În ultimele decade ale secolului al XX-lea, „pedepsirea idolilor” capătă o dimensiune asumat problematizantă, reflectată în imaginarul artistic fie prin subminarea lor (în imagini cu socluri pustii, despărțite de un idol în așteptarea altuia) sau, la limită, prin „consumarea” lor (spre exemplu, în „instalația” lui Krzysztof Bednarski, *Total Portrait of Marx*, din 1978).

***

Cartea *Cum se savurează un tablou și alte studii de istoria artei* conține o dublă temporalitate. Pe de o parte, un „timp exterior”, istoric, în care este ordonată suita textelor – cu excepția celui dintâi, care împrumută titlul volumului, furnizând, în același timp, cheia de lectură a volumului în ansamblu; astfel, începând cu cel de-al doilea text și până la sfârșit, periplul printre „alte studii de istoria artei” urmează o cronologie liniară, din primii ani ai secolului al XIV-lea și până la sfârșitul secolului al XX-lea. Pe de altă parte, (re)elaborarea, selecția și asamblarea acestor texte în volum dau seama și de un „timp interior”, personal, intelectual, al reflectării asupra anumitor teme și al rafinării instrumentelor interpretative ale autorului de-a lungul câtorva decenii. Fiecare dintre cele douăsprezece capitole își are, apoi, propria temporalitate a elaborării și reelaborărilor ulterioare, imbricată cu întreaga operă a autorului, cu temele sale de reflecție de-a lungul timpului (metapicturalitate, intertextualitate, antropologia culturală etc.), la rândul lor prinse într-o complicată rețea de abordări metodologice, modelate de contactul cu magiștri și prieteni (Cesare Brandi, Hans Belting, André Chastel, Louis Marin *et alii*).

Inevitabil, asamblarea volumului comportă o anume eterogenitate. Toate cele douăsprezece texte au fost concepute și publicate inițial în felurite circumstanțe – în volume colective, rezultate din colocvii internaționale sau varii evenimente academice. Versiunea în limba română a acestui volum, pe de altă parte, a fost precedată de publicarea a două versiuni mai mult sau mai puțin similare și mai ample, care au stat la baza traducerii și editării volumului în limba română: *Cómo saborear un cuadro y otros estudios de historia del arte* (Ediciones Cátedra, Madrid, 2009), cu o structură aproape identică, respectiv *Figures de la transgression* (Libraire Droz, Geneva, 2013), cu o structură sensibil diferită. În sfârșit, reușita admirabilei traduceri la două mâini – Anca Oroveanu și Ruxandra Demetrescu – constă nu doar în sudura inextricabilă a textelor traduse individual, ci și în unitatea stilistică cu textele publicate de autorul însuși, înainte de 1989, în limba română.

Cosmin Ungureanu



ADRIAN-SILVAN IONESCU, *Războiul cel Mare. Fotografia pe frontul românesc, 1916–1919*, Institutul Cultural Român, Bucureşti, 2014, 303 p. + il.

Împlinirea, în 2014, a unui secol de la declanşarea Primului Război Mondial a fost marcată prin organizarea unor evenimente, la nivel național şi european, care au readus în dezbaterea publică tema dureroasă a suferințelor şi a generațiilor pierdute în timpul marii conflagrații. Accentul s-a pus pe recuperarea istoriilor individuale şi pe descoperirea unor surse istorice nevalorificate până acum. Au fost şi personalități publice care au ținut să sublinieze că imaginea pe care o avem acum despre acest război este distorsionată şi adesea superficială, în ultimele luni Europa fiind silită să reflecteze mai mult asupra posibilității declanşării unor noi conflicte armate pe teritoriul său.

Apărut recent la Institutul Cultural Român, albumul *Războiul cel Mare. Fotografia pe frontul românesc,*

1916–1919 valorifică şi aduce în spaţiul dezbaterilor publice din România fondul de fotografii realizat în timpul Primului Război Mondial de Serviciul Fotografic al Armatei Române.

Excelentă realizare a neobositului cercetător al istoriei fotografiei româneşti, Adrian-Silvan Ionescu, albumul este rodul unor cercetări sistematice de arhivă şi reflectă spiritul celor mai noi tendinţe în istoriografia contemporană a subiectului, aşa cum este trecută în revistă şi în *Precuvântare*.

Studiul dedicat Serviciului Fotografic al Armatei, înfiinţat la sfârşitul anului 1916, aduce pentru prima dată la cunoştinţa publicului larg rezultatele activităţii celor care au înregistrat faptele de arme ale Armatei Române, cu aparatul de fotografiat sau de filmat şi direcţiile principale pe care aceasta îşi propunea să le urmeze. Fotografiile „trebuiau să fie interesante din punctul de vedere al valorii lor propagandistice, al celei istorice şi artistice, precum şi al celei de document militar", să „imortalizeze defilări, prizonieri, parcuri de artilerie, geniu, aviaţie, etc., apoi scene care demonstrau buna funcţionare a serviciilor sanitare şi de aprovizionare, din care să rezulte abundenţa şi buna organizare", să documenteze distrugerile făcute de inamic, pentru monumentele civile şi religioase distruse, fotografiile având drept scop documentarea pentru o reconstituire ulterioară.

Cel care a condus acest serviciu a fost rezervistul Ion Oliva, arhitect de profesie. Pe baza documentelor de arhivă, sunt reconstituite activitatea serviciului – devenit ulterior Serviciul Foto-cinematografic al Armatei – şi dificultăţile întâmpinate în desfăşurarea activităţii sale. Este subliniat faptul că producţia sa de documente vizuale a ajuns în arhivele şi colecţiile unor muzee, biblioteci şi arhive din ţară, fiind, în fapt, utilizată doar într-o mică măsură pentru informarea opiniei publice.

În periodicele româneşti (inclusiv în cele ilustrate) apărute până la momentul ocupaţiei germane, când şi-au încetat existenţa, erau publicate, în general, fotografii de război de pe frontul european, primite de la agenţiile străine. Adrian-Silvan Ionescu prezintă două dintre aceste publicaţii – *Săptămâna războiului şi Războiul nostru şi Războiul popoarelor*. În *Săptămâna războiului*, între imaginile pline de dramatism prezentând zonele de conflict europene, de pe front sau din oraşele devastate de război în care populaţia civilă abia supravieţuia, se strecurau şi imagini de la frontiera românească din nordul ţării, cu Austro-Ungaria. În numărul din 19 aprilie 1915 (anul II, nr. 25, p. 190) este publicată o fotografie pe care o atribuim lui Iosif Berman, fotograful *Adevărului*, născut în Burdujeni, fotografie care are drept titlu: *Războiul la frontiere noastre. Nordul Moldovei, unde se aude bubuitul tunului, jalea celor învinşi şi bucuriile învingătorilor, ia întrucâtva parte la groaznicul război ce se desfăşoară la frontierele noastre. Ilustaţia de mai sus ne arată cum petrec cazacii cu ţăranii români din Burdujeni, în timpul liber şi de repaus*. Nu este singurul reportaj fotografic realizat la Burdujeni sau la Suceava în această perioadă. În *Ilustraţiunea Română* (anul VI, nr. 7–8, 1916, p. 100), al cărei director-proprietar era S. A. Moisescu, sunt publicate câteva fotografii încărcate de dramatism, ilustrând exodul populaţiei din Bucovina: *Distribuirea pâinii în Gara Burdujeni*, *Refugiaţii din Bucovina îndreptându-se spre graniţa Bucovinei* – un şir de căruţe pline cu bătrâni şi copii, *Refugiaţii în Gara Burdujeni, în timpul nopţei*. Şi acum, după 100 de ani, aceste fotografii reprezentând copilaşi dormind sub cerul liber, claie peste grămadă printre bagaje, supravegheaţi de o mamă pe al cărei chip se citeşte deznădejdea, au asupra privitorului un puternic efect emoţional. Fotografiile sunt semnate „Foto Bermann-Ulrich", cei doi fotografi fiind Iosif Berman – cel care a luat calea Estului sovietic, în peregrinările sale fotografice şi Carol Ulrich – pomenit de Adrian-Silvan Ionescu în studiul său. Deşi recunoscut ca profesionist al fotografiei, Carol Ulrich nu a fost acceptat în Serviciul Fotografic al Armatei, din cauza „naţionalităţii incerte". Nu a fost singurul în această situaţie, Ion Makşai (fiul cunoscutului fotograf gălăţean George Makşai) fiind şi el refuzat pe aceleaşi criterii.

Fotografiile ilustrând aspecte din războiul ce cuprinsese întreaga lume erau publicate chiar şi într-un ziar de provincie, precum *Săptămâna* din Râmnicu-Sărat, organ al Partidului Conservator, apărut între 1915 şi 1916. Odată cu evoluţiile dramatice ale războiului, când jumătate de ţară a ajuns sub ocupaţie străină, activitatea publicistică are foarte mult de suferit.

Al doilea studiu inclus în volum, intitulat: *Fotografia în timpul ocupaţiei – cuceritori şi prizonieri*, analizează modul în care fotografia a fost folosită în scop propagandistic în spaţiul românesc aflat sub ocupaţie inamică, între 1916 şi 1918. Periodicul *Săptămâna ilustrată*, apărut pe 7 mai 1917, avea drept obiectiv reflectarea eficienţei cu care ocupantul german gestiona viaţa economică, socială şi culturală a românilor. Pline de mistificări propagandistice erau şi fotoreportajele despre viaţa prizonierilor români din lagărele germane din Insula Dänholm, de la Stralsund, Lamsdorf şi Crefeld. Publicaţia avea un program cultural de bună calitate, în paginile sale semnând articole şi cronici A. de Herz, Gala Galaction şi N. Petraşcu. A. de Herz era responsabil şi de publicaţia culturală *Scena*, de asemenea, de bună calitate, cu ilustraţii fotografice şi cronici ale activităţii teatrale şi artistice din România aflată sub ocupaţie.

Un fenomen care s-a desfăşurat la limita reglementărilor stricte ale Serviciului Fotografic al Armatei a fost cel al fotografiei de amatori, analizat în cel de-al treilea studiu, *Fotografi amatori pe front*. Fotografia de amator aduce contraponderea subiectivului, a ceea ce era considerat important de păstrat din experienţa războiului, din punctul de vedere al unui membru al armatei române, de obicei un ofiţer. Sunt analizate producţiile fotografice ale sublocotenentului Grigore Drăgoescu din Regimentul 21 Artilerie sau ale acelor fotografi ale căror nume nu le cunoaştem, dar care au activat în preajma şi la îndemnul generalului Henri Cihoski sau al generalului N. Vicol. Tot unor fotografi amatori, rămaşi şi ei anonimi, li se datorează mărturiile vizuale de la mitingurile soldaţilor ruşi, mitinguri desfăşurate sub spectrul propagandei bolşevice.

Nu puteau lipsi din această analiză fotografiile Paradei Victoriei. Intrarea triumfală a Suveranilor României în Capitală, la 18 noiembrie/1 decembrie 1918, pe sub Arcul de Triumf de pe Calea Victoriei, este simbolic plasată şi pe coperta albumului.

Bogatul fond iconografic pus în circulaţie prin acest album este o premieră pentru România. În premieră sunt aduse la cunoştinţa publicului larg selecţii generoase din producţia Serviciului Fotografic al Armatei, precum şi fotografii aflate în colecţii private. Cele 18 secţiuni în care sunt organizate ilustraţiile au ca teme armata, poporul român, reprezentat prin combatanţii din prima linie şi Suveranii săi, pe întreg parcursul Războiului cel Mare (*Frontul*, *Posturile de comandă*, *Artileria*, *Transmisiunile*, *Aviaţia*, *Marina*), *Misiunea militară franceză*, viaţa şi moartea pe front (*Ambulanţa*, *Serviciul religios*, *Masa ostăşească*, *Repausul*), *Familia regală pe front*, *Prizonieri germani şi capturi de război*, *Ocupaţia*, *Fotografi amatori pe front*, *Parada Victoriei*, *1919*, *Serviciul fotografic*.

Albumul *Războiul cel Mare. Fotografia pe frontul românesc, 1916–1919* poate fi privit şi ca un portret colectiv al soldatului-ţăran surprins în tranşee, îndeplinind misiunile de luptă, transportând camarazii răniţi sau săpând mormintele celor căzuţi. Una dintre fotografii, intitulată *Transportul unui tun de 120 mm*, prezintă un tun tras de un şir de boi mânaţi de câţiva soldaţi. Nu vom şti niciodată dacă fotograful a compus intenţionat această imagine care evocă puternic carele cu boi ale lui Grigorescu. Viaţa pe front era trăită sub pericolul morţii, dar venea şi cu mici evenimente ce refăceau legătura cu viaţa din timpul păcii: extracţia unei măsele, vaccinarea făcută la nivel de escadron sau tortul de Anul Nou, pregătit de cofetarii militari. Baia, duşul improvizat, latrina chiar, maşina de cusut, rufele uscate pe crengile copacilor, jocurile, colindele cântate în tranşee recompun, în tuşe fruste, ca într-un *puzzle* surprinzător, o imagine necunoscută ochilor noştri. Sunt prezentate distrugerile şi suferinţele populaţiei civile şi ale prizonierilor, indiferent de care parte căzuseră ei. Nu regăsim eroicul aici şi nici nu sunt căutaţi eroi. Prezenţa membrilor Casei Regale a României este integrată într-un firesc de necontestat în acest portret.

Demne de remarcat sunt eleganţa şi sobrietatea volumului, a concepţiei sale grafice, potrivite subiectului ales şi, nu în ultimul rând, demersul istoric care a stat la baza realizării sale.

Deşi acum în etate de 62 de ani – vârstă ce arată că autorul nu ar putea fi veteran nici al celui de-al Doilea Război Mondial, necum al Primului – Adrian-Silvan Ionescu a făcut, la lansarea cărţii, pe 25 februarie, o mărturisire surprinzătoare pentru public: aceea că el are experienţa conflictului armat despre care tratează între acele coperţi! Şi aceasta nu datorită materialului iconografic parcurs ori al vastei bibliografii – din care nu lipseşte memorialistica – ce şi-a însuşit-o, cu temeinicie, până la identificare cu tema tratată, ci din reconstituirile istorice la care a participat, în ţară şi străinătate, în calitate de combatant „de duminică”, aşa cum însuşi se caracterizează. De aceea, pentru portretul ce însoţeşte scurta notă biografică de la final, autorul a ales o imagine în care îşi poartă uniforma de ofiţer superior al armatei române din perioada conflagraţiei, aşa cum, Bogdan Iorga, inspiratul grafician al volumului, a decis să-l ilustreze pe inamic şi s-a reprezentat în ţinută germană. Nu puteau fi alese nişte cadre mai potrivite pentrru a fi exprimată adeziunea la subiect şi gestul de omagiere a înaintaşilor care s-au jertfit pentru Patrie!

Poate că acest album (cu puternicele sentimente pe care le trezesc fotografiile cuprinse în el) va contribui la o mobilizare mai accentuată a sentimentului naţional, mai ales, în această perioadă în care pare că nu ne mai aducem aminte de generaţia care a plătit cu sânge crearea României Mari.

Adriana Dumitran





ANAMARIA SMIGELSCHI, *Gustul, mirosul şi amintirea*, Bucuresti, Editura Humanitas, 2013
ANAMARIA SMIGELSCHI, *Mai de ieri, mai de departe...: amintiri de călătorie*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2015

Anamaria Smigelschi şi amintirile sale, de aproape, de departe...

Anamaria Smigelschi este unul din artiștii cu mare „putere de acoperire” în grafica românească de după 1960, atât în ceea ce privește genurile de expresie ale universului semnului grafic – tehnici – cât și prin calitatea operei. Grafică de șevalet, gravură, ilustrație de carte, afiş (premiu la Varşovia, în 1966), design grafic, iată, fațete ale creației sale în zona culturii vizuale. O altă dimensiune importantă a operei este textul literar: acesta s-a însoțit de mai multe ori cu imaginea grafică și astfel s-au născut nouă cărți de autor pentru copii, semnate de Anamaria Smigelschi – aventurile celor două păpuși surori Dora Minodora și Luna Betiluna au bucurat și bucură copilării, de vreo patru decenii încoace. Cu doi ani în urmă, povestitoarea în linii, culori și litere s-a lansat cu succes ca autor de proză – să-i spunem – de rememorare.

Anamaria Smigelschi a publicat două volume de amintiri, în 2013 și 2015, în care sunt adunate episoade biografice, „portrete” ale unor membri ai familiei, ale unor prieteni, personaje de pe traseul existenței, momente ale vieții noastre artistice (de după 1960, mai ales), momente ale istoriei sociale și politice românești de la Al Doilea Război Mondial către prezent, impresii de călătorie ale omului și artistului.

Volumele se „țes” din mici narațiuni/descrieri/comentarii concentrate, pe care autoarea le numește *proze-lițe*, secvențe particularizate de o remarcabilă putere de evocare și inspirat scrise. Probabil că această tehnică literară are legătură cu gustul pentru detaliu al artistei și notabilul ei spirit de observație. Sursa rețelei de istorisiri distribuite în cele două cărți este formidabila memorie a Anamariei Smigelschi, memorie activă pe plan cerebral, afectiv, senzorial. „ *Și nu voi ca să mă laud, nici că voi să te-nspăimânt*…, dar eu țin minte tot! Am amintiri clare de pe la doi ani”.

La începutul lucrării publicate în 2013, ni se atrage atenția că textele care o compun nu sunt mecanic integrabile genului *memorii*, deși tot ce ni se oferă spre lectură se află sub semnul adevărului. „Nu pot și nici nu vreau să fac mărturisiri complete, nu e o autobiografie, nu e un volum de memorii, sunt niște picături colorate, vesele, nostalgice sau triste, niște *proze-lițe*. Sunt poveștile mele”. Iar în textul argument (*Mai de ieri, mai de departe*...) al celei de a doua cărți citim: „Dar, mai ales, mă pot lăuda că din fiecare expediție am rămas cu ceva unic, numai al meu, o întâmplare, o întâlnire, o străfulgerare, ceva ce numai mie mi se poate întâmpla (după convingerea unora și altora), peste tot ce se vede în mod obișnuit: muzee, priveliști, monumente, restaurante…” (p. 6–7).

Familia, ca un tot a autoarei, punând la socoteală întreg buchetul generațiilor, aria geo-culturală pe care se întinde (doi centri esențiali fiind Bucureşti şi Torino), reprezintă în sine un personaj fascinant al prozelor, unul care însumează mai multe nume importante în arta românească: Anamaria Smigelschi, Ioana Șetran, Ion Alin Gheorghiu, Vladimir Șetran, Octavian Smigelschi. Sunt reprezentate în această concentrare de valori, inclusiv științifice, ale familiei, și arhitectura, ingineria proceselor de transfer, designul... Exemplară este și solidaritatea, bunăvoința care hrănește spiritul acestei familii. Portretul de grup, rezultat din juxtapunerea mai multor „schițe” individuale, din povestiri cu unul sau mai mulți eroi, cucerește. Iar faptele de viață, puse împreună, se constituie în ecoul unor mici și mari adevăruri ale lumii noastre oglindindu-se în mai multe decenii de istorie cultural-artistică și socială. Anamaria Smigelschi se dovedește un observator și interpret remarcabil al perioadelor pe care le parcurge, al locurilor unde viețuiește sau pe care le traversează, este un om cu priză la ceilalți oameni și care dăruiește, ajută, e sensibilă și îndemânatică, construiește în sens larg pentru ea și pentru alții, are rezerve masive de umor, ironizează când simte că e cazul, își pune generos în mişcare simțul ludic, comunicarea sa e un izvor de energie... Toate aceste trăsături, ca tușe ale unui autoportret indirect, se regăsesc în nenumărate episoade din paginile celor două cărți.

Despre călătoriile pe care le-a făcut pe câteva continente, unele împreună cu cel care i-a fost soț și a cărui artă o prețuiește atât de mult, Alin Gheorghiu, scrie păstrând și ceva din tonul ghidului documentat,

miezul de informație obiectivă, prețioasă cultural fiind treptat învelit în detalii de atmosferă, peisaj, mici întâmplări, studii portretistice ale unor colegi de călătorie sau ale oamenilor locului. Harul de povestitor dă substanță fiecărui episod; curiozitatea, deschiderea de orizont și disponibilitatea pentru dialog ale Anamariei Smigelschi se dovedesc benefice mai la fiecare pas, din Europa până în Extremul Orient, din Africa de Nord până în America Latină sau India. Intensitatea impresiilor atinge cote înalte în mai mule locuri, printre care Florența și alte spații italiene, Parisul, Creta, Egiptul faraonilor, Lisabona... Sunt evocate în acest volum și drumuri prin țară, inclusiv o serie de practici ale studenților de la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu" (la sfârșitul anilor '50 – începutul deceniului următor) la Tulcea, Reșița, Sibiu; asemenea relatări sunt prețioase pentru cei interesați de arta românească și mecanismele formative din acea epocă, destul de rar și puțin sistematic aduse în atenție după 1989.

Prezentat generos în *Gustul, mirosul și amintirea*, unul din capitolele importante pentru biografia artistică a Anamariei Smigelschi și pentru lumea artistică bucureșteană a anilor '70–'90 a fost existența Atelierului de gravură din strada Speranței nr. 15 (vezi *Podul speranței*, p. 191–201). Acest spațiu de lucru și întâlnire al artiștilor, de expunere – galeria Podul – și interfață cu lumea culturală în sens larg (la vernisaje), a fost o oază a creației și prieteniei și în vremuri de restriște ideologică, și, un timp, după Decembrie 1989, până ce clădirea a fost pierdută printr-o tulbure retrocedare și devastată... Evocarea Atelierului de gravură îi oferă autoarei prilejul să-și portretizeze concentrat colegi din mai multe generații, să ne împărtășească câte ceva și despre propriile modalități de lucru, să insiste asupra atmosferei benefice din acel loc, unde se elabora în mai multe tehnici ale gravurii (ni se oferă prețioase detalii și în acest sens), se experimenta. Pe acest teritoriu al „fabricării" imaginii s-au întâlnit nu doar graficieni, ci și artiști veniți dinspre alte specializări într-o perioadă în care se vorbea tot mai insistent despre „degrănițuirea" domeniilor artelor plastice... Port la rândul meu în inimă Atelierul de gravură din strada Speranței nr. 15 pentru că a fost primul spațiu de creație artistică de care m-am apropiat după facultate pentru a-l studia, pentru că am fost primit cu prietenie de „locuitorii" lui, adoptat, inițiat în tainele gravurii în metal și litografiei. L-am frecventat câțiva ani, am scris despre unii din membrii săi, aici am cunoscut mai multe ateliere într-unul singur.

Același volum are ca ultimă secțiune un grupaj de fotografii care fixează, în completarea textului, chipuri, locuri și „scene de gen", grupaj căruia i se adaugă un pliant cu reproduceri după lucrări ale artistei inspirate de lumea plajei și a mării, mediu ilustrat și de martori fotografici. Cele două cărți semnate de Anamaria Smigelschi se citesc, în opinia mea, cu mare plăcere, îți induc o stare bună. În paginile lor aflăm și lumini și umbre, însă triumfă bucuria de a trăi intens, de a prețui frumusețile din jur, fie că e vorba de natură (autoarea iubește mult marea), de semeni ori de faptele lor.

Adrian Guță

Dalmatia and Mediterranean: Portable Archeology and the poetics of influence, ed. by Alina Payne, Brill, Leiden/Boston, 2014, XXI + 469

Volumul de față, primul apărut în cadrul seriei *Mediterranean Art Histories*, inițiată de Editura Brill, este rezultatul material a două seminarii susținute de Alina Payne, profesor „Alexander P. Misheff" de Istoria Artei și Arhitecturii la Universitatea Harvard, în Croația și în Italia, în anul 2009, pe tema „portabilității" artei și arhitecturii în spațiul mediteraneean în epocile medievală târzie și modernă timpurie.

Pe lângă cele 13 articole redactate în limba engleză și distribuite în patru capitole: „Mobility and history", *The Mediterranean imagination*, *Things that move: textiles* și *Portability and networks*, lucrarea este completată cu o listă de referințe academice ale autorilor, o listă detaliată a ilustrațiilor și cu un index bogat.

În introducere, editorul trasează contururile conceptelor în jurul cărora orbitează temele abordate în carte, dintre care poate cel mai intrigant este cel de „portabilitate". Spre deosebire de „mobilitate" care se referă la capacitatea de a (se) mișca, „portabilitatea" este definită drept „capacitatea de a fi ridicat și purtat". Astfel, printre obiectele „portabile" sunt incluse obiecte mici precum textile, piese de mobilier, pietre prețioase, desene, cofrete de fildeș, dar și, în mod paradoxal, arhitectura, una din cele mai „înrădăcinate" forme de artă, „portabilitatea" acesteia fiind susținută prin exemplul dislocării Altarului din Pergamon la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Suzanne Marchand prezintă modul în care identitatea culturală a Dalmației oscilează, în viziunile contrastante a doi istorici de artă austrieci, Rudolf Eitelberg von Edelberg și Josef Strzygowski, între o apartenență istorică europeană și, respectiv, una orientală. De aceeași problemă a receptivității istorice a teritoriului dalmatin se ocupă și Cemal Kafadar, în studiul său despre perspectiva orientală în secolul

al XVII-lea, așa cum se întrevede din relatările călătorului otoman Evliya Çelebi, dar și Erika Naginski, în cercetarea impactului estetic pe care interpretările arhitectului scoțian Robert Adam, focalizate pe ruinele palatului lui Dioclețian de la Split, le-au avut în dezvoltarea neoclasicismului britanic.

În deschiderea părții a doua, Marzia Faietti analizează operele lui Andrea Mantegna conținând reprezentări ale Constantinopolului și pune în balanță dimensiunea imaginară a acestora cu sursele literare, în special cu descrierile lui Ciriaco d'Ancona, pentru a merge la izvoarele unui artist despre care se spune că nu a depășit granițele lacului Garda. La rândul ei, privind spre Andrea Palladio, Alina Payne conturează ideea orașului ideal renascentist, definit prin excelență de culoarea albă a marmurei, sau, în acest caz, de fascinația mediteraneeană pentru strălucirea pietrei de Istria. În cadrul aceleiași teme, David Young Kim abordează o chestiune istoriografică, referindu-se la viziunea negativă pe care, în secolul al XVI-lea, nume precum Alberti, Vasari sau Lodovico Dolce o aveau asupra mobilității artiștilor și „portabilității" artei, aceștia acuzând peregrinii de dizolvarea distincțiilor între locuri și implicit a memoriei locative.

În categoria textilelor, Ioli Kalavrezou aduce în discuție prezența unui *peplos* bizantin la Genova, un dar prețios din partea împăratului Mihail al VIII-lea Paleologul, devenit agentul unei întâlniri interculturale, iar Avinonam Shalem, așa zisa casulă a lui Thomas Becket, al cărei destin arhitectural complex, mai întâi ca pavilion otoman, și ulterior ca obiect al ritualului creștin, a incorporat iconografii și identități diverse. Un alt aspect al acestui subiect, cel al rețelei de producție și distribuție, este lămurit de Joško Balamarić pentru industria din Ragusa în secolul al XV-lea, cea care furniza materiale textile „panni ragusei" întregii Mediterane, dar și Balcanilor.

Structurile acestei rețele a „portabilității" sunt aprofundate în ultima parte a volumului. Gülru Necipoğlu, explorează traficul de fragmente antice (*spolia*), animat în spațiul Otoman mai ales de pașale, și modul în care acesta a contribuit la conturarea unui imaginar geopolitic al sultanilor în secolul al XVI-lea. Goran Nikšić continuă studiul despre proveniența și circulația materialelor de construcție, oprindu-se asupra modelelor arhitecturale ale catedralelor din Korčula și Šibenik, iar Doris Behrens-Abouseif asupra reminiscențelor antice egiptene, bizantine și copte incorporate în monumentele islamice medievale. În final, Jasenka Gudelj se întreabă ce știm astăzi despre circumstanțele și semnificația refolosirii modelului arhitectural al arcului triumfal roman din Pula (Croația) în realizarea ansamblului porții triumfale de intrare a Castel Nuovo-ului napoletan și cum s-au întrețesut relațiile personale care au făcut posibil acest transfer cultural în secolul al XV-lea.

Lucrarea a prins contur în jurul concepției Braudeliene asupra spațiului mediteraneean, accentul fiind pus pe economia artei mobile și a artiștilor. Dalmația se dovedește a fi fost un centru de gravitate al regiunii, nu numai pentru schimburile comerciale, ci și pentru mobilitatea formelor artistice, contribuind în același timp și la conturarea unei alte identități din teritoriu, mult mai puțin cercetată, cea adriatică.

„Portabilitatea arhitecturii" se arată a fi un fenomen ce nu trebuie înțeles întotdeauna *ad litteram*, ci și într-un sens metaforic, el manifestându-se deopotrivă în chipul relatărilor verbale sau scrise, ca și în cel al reprezentărilor vizuale. Astfel, nu numai arhitectura poate călători, ci chiar întregi teritorii, după cum demonstrează autorii. Legăturile și mecanismele care alcătuiesc „geografia mișcării", devin în același timp catalizatori ai transmisiei culturale sau, altfel spus, agenți ai „influențelor" (un concept de altfel destul de controversat).

Dată fiind tematica complexă și arealul geografic în discuție, volumul este un eveniment fericit pentru specialiștii și studenții în istorie culturală, istoria artei și arhitecturii din spațiul sud-est european, iar apariția sa nu ar trebui trecută cu vederea nici de către lumea științifică românească. Argumentele în acest sens sunt numeroase și ele pot fi sesizate o dată cu parcurgerea lucrării; ne limităm așadar în a menționa legăturile demonstrate ale arhitecturii brâncovenești cu ansamblurile din provincia venetă[1], dar și prezența, în același context istoric, a meșterilor pietrari de pe coasta dalmată, o problemă, după părerea noastră, încă insuficient cercetată.

Iuliana Damian

PAUL REZEANU, *Brâncuși. Ultimul Dac. Trei capitole din viață*, autograf MJM, Craiova, 2015, 243 p. + il. alb/negru

Sub semnul dacomaniei revenite la modă, Paul Rezeanu își intitutulează noua carte reiterând caracterizarea lui Brâncuși ca „Ultimul dac ajuns până la noi", făcută de eleva sculptorului, Militza Petrașcu.

[1] Tereza Sinigalia, *L'architecture de époque «brancovane» réceptacle des influences de la Vénétie*, în *Italie e Romania. Due popoli e due storie a confronto (secc. XIV–XVIII)*, a cura di Sante Graciotti, Firenze, Leo S. Olschki, 1998, p. 205–225.

Demersul este o schiță biografică construită din date cât mai amănunțite, eludând considerațiile de natură critică sau tentația de a surprinde detaliile biografice, posibil, răsfrânte în operă. Intenția evidentă a scrierii a fost să răspundă la întrebările *unde*, *când* și *ce* a făcut Brâncuși, și mai puțin la *cine* a fost Brâncuși.

Parcursul biografic, așa cum îl anunță și titlul, este unul tripartit: cuprinde tinerețea sculptorului petrecută pe pământ românesc, până la sosirea acestuia la Paris, în 1904, și perioada următoare celui de-al doilea război mondial, așadar ultimii zece ani din viața lui Brâncuși. Între aceste două extremități, este inserat capitolul care constituie un nou subiect de interes și largă circulație, anume prezența feminină în viața lui Brâncuși, ridicat cumva la grad simbolic, de „clue" al biografiei și operei acestuia.

Paul Rezeanu reia teme și pasaje din cărțile sale anterioare despre Brâncuși, într-un volum mai sintetic și cizelat. La structura cronologică stabilită infailibil de Barbu Brezianu în catalogul său, *Brâncuși în România*, autorul adaugă orice eveniment care a putut fi recuperat din vechi scrieri sau aflat mai recent, cu ocazia publicării documentelor arhivei Brâncuși de la Paris, *Dațiunea* și *Brâncuși, inedit*[1]. Cu o dezarmantă încredere în istorie care va cerne, în timp, adevărul de ficțiune, autorul a adunat tot felul de date, sincer convins că orice informație referitoare la Brâncuși, pe care intuiția i-o înfățișează a fi corectă, este binevenită.

Primul capitol, *Brâncuși la Hobița-Peștișani, Târgu-Jiu, Craiova și București* înfățișează un tablou mai larg al zonei natale a sculptorului, în date istorico-geografice și culturale. Demnă de atenție este concluzia că perioada vârstei cuprinse între 13 și 17 ani, între anii 1889 și 1893, când Brâncuși s-a aflat la Craiova și la Slatina, a fost momentul în care el "s-a orășenizat" (p. 11). Argumentul împotriva „țărăniei" artistului este întărit prin descrierea Craiovei la sfârșitul secolului al XIX-lea, înregistrând un boom economic și edilitar, nivel cultural atestat prin fotografii de arhivă ale celor mai impunătoare clădiri ale orașului. Ca specialist al artelor în zona Olteniei, Rezeanu completează avizat contextul formării artistului, mai cu seamă în cadrul Școlii de Meserii. Faptul că aici activau profesori austrieci și acela al locației ambasadei Austriei, chiar pe aceeași stradă pe care se afla școala, descoperiri care-i aparțin în întregime autorului, informații corelate cu ambianța germană a sculpturii de la școala de Belle-Arte din București, reprezentată de profesorul Vladimir Hegel și de familia Storck, împreună cu mărturia lui P. Pandrea, l-au condus pe istoric la teoria că Brâncuși cunoștea limba germană, pe care o reia și în acest volum. Informația este importantă în sine, însă faptul că Brâncuși cunoștea limba lui Goethe nu ne este de mare folos, atâta timp cât nu s-au păstrat dovezi care să confirme dacă el citea sau scria în acestă limbă.

Recapitularea inventarului de opere și documente referioate la artist aflate la Muzeul de Artă din Craiova, ca și încercarea de clarificare a istoricului celei mai vechi și importante colecții Brâncuși din România, cea a lui Victor N. T. Popp (p. 91), poveste rămasă încă lacunară, sunt revizuiri binevenite. Legenda „trocului" între Brâncușii numismatului Popp și două enigmatice tezaure dacice, aparținând acad. C. S. Nicolaescu-Plopșor, strămutate apoi de fiul acestuia pe pământ englez (p. 100) este prezentă și în volumul de față, în ciuda amendării acestei istorii orale, al cărei unic martor a fost P. Rezeanu, de către Cătălin Davidescu[2].

Capitolul de mijloc, *Femeile din viața lui Brâncuși* cuprinde o înșiruire a tuturor persoanelor de sex feminin din viața sculptorului, începând cu mama sa, și terminând cu asistentele medicale care l-au acoperit cu cearșaful alb pe patul de moarte. Enumerarea ține cont de factorul cronologic și de împărțirea în două largi categorii, cea a rudelor și restul (prietene, cunoștințe, cliente, muze, iubite), autorul păstrând o detașare sobră conformă cu delicatețea subiectului. Capitolul are un rost de semnalare, fiind mai mult o lectură inspirațională.

Cel de-al treilea capitol, *Ultimii ani de viață*, înregistrează anii de senectute ai sculptorului, cu tot ce au reprezentat din punctul de vedere al moștenirii pe care acesta voia s-o lase umanității: participările la numeroase expoziții internaționale, problemele create de amenințarea demolării atelierului și tratativele cu autoritățile franceze, revolta împotriva „vânduților de la București", hotărârea destinului atelierului-muzeu, conviețuirea în micro-colonia de români din apropierea sa: viitorii legatari testamentari, soții Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati, sculptorul Constantin Antonovici, doctorul Paul Atanasiu.

Acuratețea sporită a stilului binecunoscut al autorului, în care acumularea de date și amănunte precise se împletește cu vivacitatea narativă, sunt calități care salvează lectura de fastidios și de sentimentul

---

[1] *La Dation Brancusi. Dessin et archives*, Centre Pompidou, Paris, 2003; Doina Lemny, Cristian Robert Velescu, *Brâncuşi inedit. Însemnări şi corespondenţă românească*, Bucureşti, 2004.

[2] *Brâncuşi sau despre diversiunea ştiinţifică*, în *România literară*, nr. 12, 2001, v. şi Cătălin Davidescu, *Artitudini, studii...*, Craiova, 2014, p. 41–44.

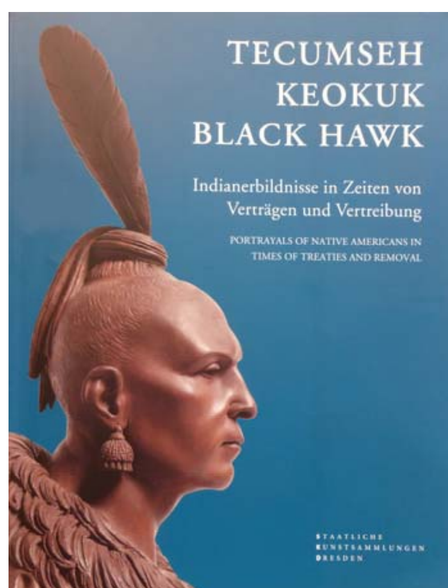
zădărniciei. Un alt capitol de viață, pe lângă cele schițate, care ar merita recitit cu luciditate, rămâne episodul prietenei lui Brâncuși cu trei dintre bravii conaționali care au scris biografii timpurii ale sculptorului, V. G. Paleolog, Peter Neagoe și Petre Pandrea, chiar dacă aceștia mai mult „au brodat povești”, după cum îndreptățit consideră istoricul.

Virginia Barbu

Portretul în secolul al XIX-lea românesc, expoziție şi catalog, Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, Bucureşti, mai 2015. 198 p. + ilustrații; coordonator: Cătălina Macovei; consultant ştiințific: Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția a reunit lucrări din colecția Cabinetului de Stampe al Academiei Române, de la pictură în ulei, gravură, desen până la fotografii alb-negru, în sepia sau pictate, miniaturi, dagherotipuri oferind ocazia de a compara diverse tehnici şi maniere de reprezentare. Puse laolaltă, aceste piese creează o imagine de ansamblu nu numai în ceea ce priveşte canoanele reprezentării ori evoluția tenhicilor portretistice, ci şi a mutațiilor din interiorul societății româneşti ce pot fi citite prin intermediul costumului. Catalogul, ce oferă un foarte bogat material ilustrativ, în parte inedit, se deschide cu un succint discurs pe marginea fenomenului de amplificare a ariei portretistice şi a progreselor fotografiei în secolul al XIX-lea, datorat lui Adrian-Silvan Ionescu. Cunoscut publicului ca specialist în două câmpuri de cercetare prezente aici – fotografia şi costumul – A.-S. Ionescu a contribuit la configurarea zonelor expoziționale. Lista lucrărilor şi o mică secțiune biografică referitoare la numele artiştilor selectați încheie volumul.

Corina Teacă



EDENHEISER IRIS; NIELSEN ASTRID (editori), *Tecumseh, Keokuk, Black Hawk. Indianerbildnisse in Zeiten von Verträgen und Vertreibung/Portrayals of Native Americans in Times of Treaties and Removal*, Arnoldsche Art Publishers, Dresden, 2013, 216 p. + il

Germanii continuă a fi fascinați de mirajul Vestului American, de fabuloasele aventuri ce le pot oferi ținuturile îndepărtate dintre Mississippi și Munții Stâncoși sau dintre Rio Grande și Marile Lacuri, în preeriile, deşerturile, pădurile, fluviile și stâncile Lumii Noi. În pofida faptului că romanele lui Karl May aparțin finelui de secol al XIX-lea și începutului următorului, ele tot mai atrag cititori – și cercetători – încă în această a doua decadă a mileniului al doilea, chiar dacă entuziasmul nu mai este la fel cu acela din vremea contemporaneității autorului. Și este tristă să aflăm că, exact în primăvara acestui an 2015, frumosul Karl-May Museum din Radebeul a fost închis iar patrimonial a fost vândut la licitație…Totuși, expozițiile, filmele, spectacolele și cărțile cu tematică din Vest, centrate pe cultura și civilizația indienilor, se bucură de mare success în ținuturile de limbă germană.

Volumul pe care îl prezentăm a fost menit a însoți o expoziție cu titlul: *Tecumseh, Keokuk, Black Hawk. Indianerbildnisse in Zeiten von Verträgen und Vertreibung*, organizată la Staatliche Ethnographische Sammlungen Sachsen im Albertinum Dresden, în intervalul 1 octombrie 2013 – 2 martie 2014. Aproape în același timp, la Berlin, la Martin-Gropius-Bau fusese deschisă o expoziție dedicată triburilor din ținuturile nord-estice ale Americii de Nord, ce se autointitulau Oamenii Casei Lungi sau Ho-De-No-Saw-Nee, *Auf den Spuren der Irokesen*[1]. Și pentru aceea ca și pentru cea de la Dresda fuseseră adunate exponate atât din

[1] Sylvia S. Kasprycski, Jutta Frings (coordonatori), *Auf den Spuren der Irokesen*, catalog de expoziție Kunst- und Ausstellungenshalle der Bundesrepublik Duetschland, Bonn, 22. März bis 4. August 2013 și Martin-Gropius-Bau, Berlin, 18. Oktober 2013 bis 6.Januar 2014, NICOLAI, Der Hauptstadtverlag, Berlin, 2013.

muzeele germane cât și din străinătate. Acesta nu era un lucru nou căci, cu 7 ani în urmă, la Schrin Kunsthalle din Frankfurt fusese organizată o mare expoziție cu piese aduse atât din Europa, cât și de la muzeele americane spre a ilustra cât mai bine subiectul ales, precum și substanțialul catalog ce a fost pregătit cu acel prilej: *I Like America. Fictions of the Wild West*[2]. Imaginea aleasă pentru a însoți precuvântarea acelui catalog face legătura, de minune, cu volumul de față: este vorba despre bustul în marmură al lui Keokuk, însemnata căpetenie a indienilor Sauk și Fox, cioplit de Ferdinand Pettrich prin anul 1856.

Manifestarea din Dresda a fost dedicată reconsiderării operei unui sculptor german, Ferdinand Pettrich (1798–1872), născut în acel oraș, dar peregrin prin lume în căutarea unei piețe potrivite pentru talentul și arta sa statuară. El însuși fiu de sculptor, fusese trimis de tatăl său la Roma, în 1819, spre a-i fi elev marelui maestru al eboșoarului și dălții, Bertel Thorvaldsen. Pentru că avea o familie greu de întreținut, iar concurența era mare în Italia, în 1835 a emigrat în Statele Unite ale Americii și, până în 1843, a lucrat la Philadelphia, Baltimore și Washington D.C., fără a-și putea găsi norocul și bunăstarea dorită, deși a realizat câteva portrete și monumente de importanți oameni politici. Adaptarea a fost grea, firea sa închisă, nesociabilă, excesiv de sobră, l-a făcut un indezirabil în comunitatea voioasă și boemă a artiștilor americani. S-a mutat la Rio de Janeiro, unde a devenit sculptorul de curte al împăratului Braziliei, Dom Pedro II. Acolo se pare că a dus-o destul de bine. Dar, în 1857, a revenit în Europa și, la Londra și-a expus lucrările realizate în răstimp de peste 20 de ani.

Perioada ce a petrecut-o în America a coincis cu mari tulburări entice și răscoale ale triburilor din zonele estice și sud-estice, Sauk și Fox, Seminol, sau cele Cinci Triburi Civilizate, care au fost strămutate din ținuturile natale pe Calea Lacrimilor, dincolo de Mississippi. Artistul fusese atras de fizionomiile amerindienilor și realizase o suită de busturi și de compoziții cu trufașii războinici din preerii și din păduri. În timpul șederii în orașele de pe Coasta de Est, în special, în capitala federală, asistase la sosirea diversor delegații indiene venite să-l viziteze pe Marele Tată Alb în vederea semnării tratatelor de pace. Atunci putuse schița fizionomiile sculpturale ale căpeteniilor pe care mai apoi le-a modelat în lut și le-a turnat în ghips, unele fiind chiar finisate în marmură. Astfel a închegat un „Muzeul Indian” în care a adunat atât chipuri anonime, cât și portrete ale comandanților unor răscoale recente, precum Black Hawk și Tecumseh, sau al unor pacifiști, precum Keokuk.

În aceași perioadă, George Catlin își câștigase celebritatea cu Galeria sa indiană pe care o itinerase în mai multe orașe estice, unde o putuse vizita și Pettrich și, poate adoptase idea de a face una similară, dar tridimensională. Față de Catlin care își strânsese documentația pe teren, în lungi și periculoase călătorii prin Preeriile Nordice (vezi SCIA serie nouă, tomul 4/2014, p. 219–223), Pettrich nu putuse face studii temeinice după modelele cu pielea roșie, așa că trăsăturile sculpturilor sale sunt idealizate, iar pozele personajelor sunt tributare stilului clasic, deprins în atelierul maestrului Thorvaldsen. Marea sculptură *Moartea lui Tecumseh*, modelată între 1837 și 1846 spre a fi cioplită în marmură peste încă 10 ani, conținea elemente din sculpturile Antichității, precum *Gal murind*. Această impresionantă compoziție cu marea căpetenie a indienilor Shawnee care, în intervalul 1811–1813, încercase să constituie o confederație a triburilor din ținuturile estice pentru a-i alunga pe albi și dusese un aprig război în care și-a pierdut viața, s-a aflat o lungă perioadă de timp expusă în Capitoliu, de unde, în 1916, a fost transferată la Smithsonian, unde este și acuma, la mare cinste, la American Art Museum din Washington.

În 1858, artistul a donat „Muzeul Indian” la Vatican, Papei Pius al IX-lea, care a primit cu recunoștință darul. Busturile din ghips patinat și schițele (bozzetti) cu indieni figură întreagă au fost scoase, pentru prima dată din colecțiile Muzeului Lateran, în 2013, spre a fi expuse la Dresda. Această suită de portrete, cu modelaj foarte fin și impecabilă patină, dau măsura talentului și măiestriei lui Ferdinand Pettrich.

Catalogul cu mai multe eseuri bilingve (germană-engleză), datorate unor specialiști în domeniul istoriei, etnografiei și artei amerindiene este foarte bine ilustrat, alb-negru și color, și beneficiază de fișe ample ce dau detalii importante despre lucrări, modele și autor.

Volumul: *Tecumseh, Keokuk, Black Hawk. Indianerbildnisse in Zeiten von Verträgen und Vertreibung/ Portrayals of Native Americans in Times of Treaties and Removal*, este o prețioasă restituire a biografiei și operei uitate a unui sârguincios plastician german ce și-a ales drept subiect tipurile mândre și sculpturale ale amerindienilor considerați, pe atunci, o rasă pe cale de dispariție, demnă de imortalizat pentru viitorime.

Adrian-Silvan Ionescu

[2] Pamela Kort, Max Hollein (editori), *I Like America. Fictions of the Wild West*, Prestel Verlag, Munich – Berlin – London – New York, 2006.

DAN PĂCURARIU, *Arcul stilistic renascentist al arhitecturii franceze,* Bucureşti, Editura Academiei Române, 2015, 221 pagini, fără ilustrații

Lucrarea face parte dintr-o serie de studii asupra istoriei arhitecturii europene semnate de Dan Păcurariu începând cu anul 1987, în care „*arcul stilistic* este măsura prin care sunt studiate epocile artistice". Obiectul cercetării de față este evoluția *arcului stilistic renascentist al arhitecturii*, având drept punct de plecare Toscana celui de-al doilea sfert al secolului al XV-lea, care, potrivit autorului, evoluează din *arcului stilistic medieval* și supraviețuiește până la sfârșitul Barocului.

În *Introducere*, este prezentată și argumentată propria viziune asupra istoriei arhitecturii, susținută prin termeni inediți. Pentru Dan Păcurariu, Renaşterea nu este o perioadă istorică în sine, care succede și se opune Evului Mediu, ci un produs al societății feudale ajunsă la o anumită dezvoltare a structurilor capitalismului. „Dacă naşterea *arcului stilistic al Antichității clasice*, cea a *arcului stilistic medieval* și cea a *arcului difuz al stilurilor neo* au avut factori determinanți obiectivi, adică nașterea unor popoare, crearea bazelor și a liniilor de evoluție, ale civilizației culturii artei și religiilor acestora în primul caz, schimbările structurale, nu același lucru se poate spune în cazul apariției *arcului stilistic renascentist*". [...] „Renaşterea, cu toată uriașa sa importanță culturală și artistică și cu toată influența pe care a avut-o în progresul societății europene, cu toate că a produs schimbări formale substanțiale la nivelul formelor artistice, nu poate marca sfârșitul evului de mijloc, deoarece nu a restructurat din temelii bazele economice și sociale ale societății". Mai mult decât atât, Renașterea este considerată drept apanajul exclusiv al elitei cultural artistice și intelectuale, și nu „un fenomen general de masă", teză care contravine realității și abordării consacrate în istografia de artă.

În primul capitol, intitulat: *Arcul stilistic renascentist*, se arată că termenul de Renaştere, consacrat de Jules Michelet în 1855 și preluat de Jakob Burckhardt în 1860, nu poate fi utilizat în cazul epocilor care nu au legătură cu cultura clasică, întrucât ar fi lipsit de conținut.

Renașterea a adaptat sistemul morfologic antic la exigențele funcționale și estetice ale tradiției artistice a fiecărei țări europene, începând cu Toscana, unde construcțiile romane au funcționat ca modele de arhitectură pentru artiștii italieni, care le preiau formule stilistice și constructive. Autorul respinge ideea *Proto-Renașterii*, decelând în Italia: a) *Renașterea incipientă* (c 1420–1490); b) *Renașterea la apogeu* (1494–1527); c) *Renașterea târzie*, respectiv *Manierismul* sau arta Contrareformei (1527 – deceniile șapte-opt ale secolului al XVI-lea), moment în care Renașterea se răspândește în întreaga Europă Occidentală, devenind principalul mod de expresie în artele vizuale.

În Franța, primele elemente ale stilului au fost importate în primii ani ai secolului al XVI-lea din Renașterea italiană matură, în timp ce în celelalte zone ale Europei Occidentale, „forme care provin […] din preluări de forme din arta Manierismului italian" apar două-trei decenii mai târziu. Singura excepție invocată este cazul lui Dürer care, prin călătoria sa în Italia a luat contact cu Renașterea matură. Nu este amintită, nici în treacăt, prezența artiștilor italieni la curțile regale central-est europene chiar înaintea acestui moment, care aduc Renașterea direct din Peninsulă, pentru ca stilul adaptat specificului local să se instaleze în mod organic, într-adevăr în cursul secolului al XVI-lea, prelungindu-se până la finele veacului următor.

Barocul reprezintă, în abordarea autorului, „o subdiviziune a Renașterii", stilul neprezentând o evoluție unitară întrucât „s-a desfășurat pe durata a aproape două secole și pe întinderea a două continente". În a doua parte a secolului al XVIII-lea sau chiar în veacul ulterior, epuizarea resurselor interne de expresivitate ale *arcului stilistic renascentist* are drept consecință apariția a ceea ce autorul numește *arcul difuz al stilurilor neo*, caracterizat de folosirea și dezvoltarea mai multor sisteme morfologice, cum ar fi Neoclasicismul, Neogoticul, Neoromanicul ș.a.

După anul 1650, arta franceză va lua locul celei italiene ca model și factor de influență în Europa. În secolul al XVII-lea, sunt distinse mai multe orientări artistice simultane. Cea dintâi continuă „direcția bogată, decorativă și scenografică a Manierismului", în cadrul căreia un loc important este deținut de arhitectura ecleziastică de tip iezuit. A doua direcție urmează tradiția locală a Renașterii din zonele transalpine, manifestându-se cu precădere în afara Italiei, iar a treia e pronunțat clasicizantă. În secolul al XVIII-lea, este continuată linia „Barocului bogat și monumental din secolul precedent", paralel apariției stilul *Rococo*, în Franța și Germania, și a unei variante intermediare în arhitectura Austriei. Dacă în Nordul Germaniei și în Țările Scandinave predomină dimensiunea clasică a Barocului, în zonele sudice ale Europei și în America Latină o largă răspândire avea să cunoască Barocul anarhic.

Renașterea în Franța este împărțită de autor în două epoci distincte, în funcție de elementele gotice păstrate sau nu în noile structuri compoziționale. Principalele opere ale fiecărei subdiviziuni, prezentate detaliat, sunt urmate de înșiruirea construcțiilor care constituie aceste grupuri, pe regiuni.

I) Arhitectura Renașterii cu elemente gotice a apărut în Franța în primii ani ai secolului al XVI-lea, fiind dezvoltată până spre sfârșitul veacului, în cazul arhitecturii laice și până la mijlocul secolului următor, în cazul celei religioase. Nostalgia față de arta gotică, „stilul național al Franței”, duce la realizarea unui model propriu de Renaștere, care include elemente morfologice gotice târzii provenind din arhitectură defensivă, care deși nu mai au nici un rol concret, sunt reiterate în virtutea asocierii imaginii reședinței nobiliare cu arhitectura militară. Construcțiile păstrează elemente structurale – bolți pe ogive și arce în variantă flamboyantă, care sunt juxtapuse celor renascentiste, italienizante. Cea dintâi construcție franceză care prezintă elemente ale Renașterii este castelul de la Gaillon (Eure), ridicat în primul deceniu al secolului al XVI-lea de cardinalul Georges d’Amboise (ruinat în timpul revoluției franceze), iar cel mai important exemplu de arhitectură urbană este casa așa-zisă a Dianei de Poitiers din Langres (Haute-Marne, pe la 1550). Ilustrativ pentru progresele artei făcute de arta Renașterii în Franța este castelul de la Villiers-Cotterêts (Aisne), edificat pentru Francisc I în 1533–1559, important prin faptul că este una dintre primele clădiri în care elementele morfologice de factură renascentistă prevalează în fața celor gotice, în timp ce castelul de la Écouen (Val d’Oise), construit pentru conetabilul Anne de Montmorency, începând cu 1539, este esențial pentru cristalizarea formelor Renașterii în Île-de-France. Castelul de la Anet (Eure-sur-Loire) ridicat pentru Diane de Poitiers în 1547–1552, operă fundamentală a celui mai mare arhitect al epocii, Philippe Delorme, cuprinde capela, care constituie una dintre rarele construcții religioase renascentiste din secolul al XVI-lea. Pavilionul de intrare principal al castelului, asemănător unui arc de triumf, era decorat inițial cu Nimfa lui Benvenuto Cellini, relief păstrat astăzi la Muzeul Luvru. Realizări remarcabile ale genului au fost realizate pe Valea Loarei la Azay-le-Rideau (1519–1527), Chenonceau, ridicat de regele Henric II pentru Diane de Poitiers, Blois – aripa Francisc I și Chambord, expresia cea mai înaltă a arhitecturii Renașterii franceze, început de același monarh în 1538–1539, cu intervenții ulterioare la incinta donjonului, în timpul lui Henric al II-lea.

II) Arhitectura Renașterii lipsită de elemente gotice, debutează cu ridicarea castelului regal de la Fontainebleau. Construcția italienizantă, considerată drept prima realizare a Renașterii propriu-zise în Franța a fost edificată începând cu 1528 de Francisc I și continuată de succesorii săi Henric al II-lea, Carol al IX-lea, Henric al III-lea și Henric al IV-lea. De o importanță covârșitoare este și Palatul Luvru, construit de arhitectul Pierre Lescot pentru regele Francisc I, începând cu anul 1546, alte opere remarcabile ale momentului fiind ridicate tot la Paris: reședințele Carnavalet, Lamoignon și Scipion Sardini, alături de care este menționată Fântână Inocenților, realizată de arhitectul Pierre Lescaut, împreună cu sculptorul Jean Goujon. Inovațiile apărute spre finalul perioadei în partea de nord a Franței sunt palatele urbane situate între curte și grădina *à la française*, cât și fațadele cu un apareiaj mixt din piatră și cărămidă, după cum sunt la Fontainebleau părțile castelului ridicate în această perioadă.

Anii 1590–1615 sunt considerați în arhitectura franceză drept o epocă de tranziție spre Baroc, ale cărui etape succesive sunt reflectate diferit în arhitectura laică, față de cea religioas care urmează o cale specifică. Sunt menționate capodopere ale urbanismului și arhitecturii din epoca regelui stilul Ludovic al XIII-lea la Paris – Places des Vosges și Dauphine, respectiv Hôtel de Sully, Palatul și grădinile Louxembourg. Din timpul lui Ludovic al XIV-lea sunt menționate, reședințele Lambert, Amelor de Bisseuil, Hôtel de Lauzun, Piețele des Victoires, Vendôme și, nu în ultimul rând, Versailles – castelul principal cu parcul, Marele Trianon și les Grandes Écuries. Cele mai prestigioase exemple ale epocii lui Ludovic al XV-lea sunt Hôtels de Soubise, Strasburg-Rohan, Matignon, École Militaire, Place de la Concorde.

Cronologia propusă de Dan Păcurariu pentru stilurile analizate și respingerea existenței Renașterii italiene înainte de al doilea sfert al secolului al XV-lea sunt aspecte care sunt, în mare parte, de reținut. Nu același lucru se poate spune despre viziunea autorului asupra teoriei arhitecturii, aflată în antiteză cu realitatea artistică reflectată în istoriografia consacrată. „Potrivit algoritmului de dezvoltare a arcelor” stilurile arhitectonice sunt prezentate ca un continuum al societății feudale, în care Barocul ar fi o subdiviziune a Renașterii. Autorul consideră că, „opoziția dintre Evul Mediu și Renaștere, respectiv Renaștere și Baroc este falsă, abordarea lor și raportarea între ele fiind victimele unor erori de interpretare istorică și subiecte a unor analize false”. „Corect este a spune că *arcului stilistic medieval îi succede arcul stilistic renascentist*, societatea secolelor al XV-lea, al XVI-lea, al XVII-lea și, în parte, al XVIII-lea, găsindu-și forme noi de expresie în manifestările specifice cultural-artistice, cu deosebire în artele vizuale. Astfel, în mod mai mult deliberat, prezentarea Renașterii drept o nouă epocă istorică, urmând Evului Mediu și fiind o formă de negare sub toate formele a acestuia înseamnă, de fapt, amestecarea nepermisă a categoriilor istorice economico-sociale și politice cu cele cultural-artistice. Societatea medievală, feudală, este urmată de societatea modernă, capitalistă și nu de Renaștere”.

Dana Jenei

SORIN IFTIMI, *Vechile blazoane vorbesc. Obiecte armoriate din colecțiile ieșene*, Editura Palatul Culturii Iași, 2014, 199 p.

Apărută sub egida Complexului Muzeal Național „Moldova” din Iași, lucrarea eruditului cercetător Sorin Iftimi, ne propune o înțelegere aplicată a importanței heraldicii în înțelegerea unor fenomene culturale, artistice și sociale mai largi. Adeseori privită cu multă condescendență și superioritate de pseudo specialiști ai cercetării umaniste, heraldica se dovedește a fi nu doar o știință auxiliară a istoriei, ignar prezentată astfel în multe volume cu pretenții academice, ci un veritabil domeniu intelectual în care arta se împletește strâns cu istoria, atât din punct de vedere al suportului propriu-zis, cât și din acela al semnificațiilor.

Lucrarea are ca punct de plecare o expoziție organizată de câtiva muzeografi ieșeni, Sorin Iftimi, Aurica Ichim și Lucian Calancea, sub un titlu omonim, desfășurată între lunile iulie și august ale anului 2014, în cadrul Complexului Muzeal Național „Moldova”, și cuprinde materialele propuse cu acel prilej, la care se adaugă alte zece studii care dezvoltă subiecte aflate într-o strânsă legătură cu tema generală a volumului.

Corpul principal al expunerii de față este alcătuit atât din textul analizelor puse în pagină, cât și din imaginile alese ca suport iconografic, într-un întreg care ilustrează și susține inspirat demonstrația urmărită. Avem astfel un exemplu reușit al modului în care sursele iconografice devin izvoare de prim ordin al cercetării istorice, pe de o parte, iar pe de alta a importanței surselor narative în studiul istoriei artei. Drept urmare, credem că, dincolo de analizele punctuale, volumul are și o importanță metodologică, deoarece ne vorbește despre succesul întrepătrunderii document-imagine, imagine-document.

Planșele iconografice sunt splendid realizate, în condiții grafice de excepție, ceea ce permite urmărirea cu acuratețe a detaliilor și ușurează contextualizarea pieselor respective. Obiectele armoriate avute în vedere provin din fondurile unor instituții publice, precum Arhivele Naționale, filiala Iași, Muzeul de Istorie a Moldovei, Muzeul Unirii, Muzeul „Mihail Kogălniceanu”, Muzeul de Istorie Naturală din Iași, Muzeul Universității „Alexandru Ioan Cuza” și din colecția particulară a medicului Hortensiu Aldea, cunoscut și activ colecționar, generos prin însăși pasiunea sa.

Toate cele zece studii complementare prezentării „Tezaurului heraldic din muzeele ieșene” reprezintă în ansamblul lor și fiecare în parte, contribuții inedite și prețioase asupra unor interpretări care vor deschide, suntem convinși, noi ateliere de cercetare.

Am remarca, pe baza unui criteriu strict subiectiv care ne aparține, în special două texte. Primul, „Un *ex-libris* heraldic al Bibliotecii Mavrocordat și «marele Scarlat» de la Constantinopol”, lămurește paternitatea nu doar a unui simbol heraldic și de familie, ci aduce informații importante asupra originii unor volume și în ceea ce privește circulația acestora. În ultima vreme, pe piața de bibliofilie din România, au circulat volume care aveau *ex-librisul* respectiv, detaliu care ne arată, alături de alte indicii, faptul că respectivele volume au fost sustrase din marile bilbioteci publice de către rețele bine organizate din care negustorii veroși deponenți ai acestora spre vânzare reprezentau doar o verigă.

Al doilea studiu, „O stemă a Sultanei Cozadini, mama lui Cuza Vodă?”, ne introduce într-un domeniu mult mai vast, acela de veritabil demers detectivistic pentru a reconstitui maniera în care, după realizarea dublei sale alegeri, domnitorul Alexandru Ioan Cuza a patronat o complexă operă de rescriere a propriei biografii, ca parte a unei propagande oficiale atent pusă în practică. Sultana Cozadini, grecoaică dintr-o familie aristocratică fanariotă sărăcită a Constantinopolelui, era adusă în suita sa de ultimul domn fanariot al Moldovei, Mihail Suțu, alături de alte fete sărace de condiție nobilă, pentru a fi măritată și scăpată de trimiterea la mânăstire. Boiernașul de țară Ioan (Iancu) Cuza accepta să o ia în căsătorie, în schimbul numirii sale în bănoasa slujbă de sameș în județul Fălciu.

Vechile blazoane ne vorbesc, într-adevăr, dar nu de la sine, ci prin strădania dedicată și plină de acribie a cercetătorului Sorin Ifrimi care ne va oferi, suntem convinși, și alte analize în care imaginile și textele se contopesc pentru a ne ajuta să înțelegem o epocă.

Alin Ciupală

DE LIBRIS. BULETIN BIBLIOGRAFIC 2010–2015

BALDUCCI, Temma; BELNAP JENSEN, Heather (editori), *Women*, *Femininity and Public Space in European Visual Culture*, *1789–1914*, Ashgate Publishing Ltd, Farnham, 2014, 356 p. + il. – într-un moment de mare avânt al studiilor feministe, în acest volum sunt adunate o seamă de materiale ce evidențiază prezența sexului slab în cultura vizuală a epocii moderne fie în calitate de subiect sau de producătoare de imagini cu valoare estetică și de mesaj.

BĂDESCU, Emanuel, *Istorii din Bucureștiul neogotic*, Editura Vremea, 2015, 168 p. + il. – culegere de articole din presa bucureșteană care trasează harta clădirilor neogotice din Capitală, salvate de vitregia timpului și furia demolatoare a contemporanilor.

BOIA, Lucian, *Dosarele secrete ale agentului Anton. Petru Comarnescu în arhivele securității*, Editura Humanitas, 2014, 292 p., volum ce scoate la lumină din arhivele CNSAS, părți puțin cunoscute din peisajul artelor românești, scrise de unul dintre cei mai importanți cercetători ai perioadei.

BONCIOCAT, Șerban; POPA, Corina, BRĂCĂCESCU, Cristian, *Cule. Case fortificate între fală și ruină*, Igloo Media, 2014, 248 p. + il, volum biblingv, rom./engl. – o ediție revăzută și adăugită a volumului publicat în 2008, care tratează despre patrimoniul arhitectural rezidențial specific Olteniei.

BRAUN, Marta; KINGSLEY, Hope, *Salt & Silver: Early Photography 1840–1860 from the Wilson Centre for Photography*, Mack, London, 2015, 196 p. + il. – catalog al expoziției organizată la Tate Britain în intervalul 25 februarie – 7 iunie 2015.

BRĂTULEANU, Anca (coord.); CALOTĂ, Irina; MIHNEA, Diana; TEODOR, Alexandra; MORTU, Petru (Editura), București, *Documente de Arhitectură din România serie nouă I*, Editura Universitară Ion Mincu, 2014, 20 p., 45 pl., 25×33 cm – o culegere de planuri, secțiuni și fațade de monumente din România, un util instrument de lucru pentru arhitecți și istorici de artă.

BUDIŞTEANU, Alexandru, *Sub patru regimuri pe toate continentele*, Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului, Bucureşti, 2014, 604 p. + il. – memoriile arhitectului şef al Capitalei şi multă vreme reprezentantul României pe probleme de arhitectură la forurile internaționale.

CAMPBELL, Erin J., *Old Women and Art in the Early Modern Italian Domestic Interior*, Ashgate Publishing Ltd, Farnham, 2015, 200 p. + il. – studiu asupra portretelor de femei vârstnice din pictura Italiei de nord, în sec. al XVI-lea.

CĂRĂBAȘ, Irina; NIȚIȘ, Olivia (coord.), *After Brancusi (Proceedings of the International Conference organized in the frame of the project „The Saint of Montparnasse" from Document to Myth. A Century of Constantin Brancusi Scholarship*, Editura UNArte, București, 2014, 176 p. + il.

CIMPOEȘU, Corina; MUNTEANU, Marcelina Brândușa, *Ludovic Stawski. Un pictor în Moldova secolului al XIX-lea*, Editura Palatul Culturii, Iași, 2014, 118 p. + il. – volum ce cuprinde biografia, un mic studiu dedicat activității profesorale a lui Stawski, o fișă de restaurare (semnată Daniela Sălăjan), catalogul lucrărilor lui Stawski și bibliografia subiectului.

CHOAY, Francoise; GAUTHIER, Vincent Sainte Marie; *Hausmann*, *păstrător al Parisului*, trad. Kázmér Kovác, Editura Simetria, București, 2014, 119 p. + il. – autorii readuc în prim plan figura lui George-Eugène Hausmann, primarul modernizator al Parisului sfârșitului de secol XIX, reevaluând importanța contribuției sale la dezvoltarea Parisului.

CREȚU, Anda-Elena, *Termeni de artă/Art Terms. Dicționar englez-român/ roman-englez*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2015, 342 p. – foarte util instrument de lucru pentru specialiștii și amatorii care cercetează ori doar se interesează de cronica plastică sau de textul științific din domeniul artelor vizuale tradus în sau din engleză.

CONSTANTIN, Marian, *Theodor Aman. Renaștere și edificare*, Editura Noi Media Print, București, [2014], 174 p. + il. – eseu subțirel clădit în jurul unui articol inedit al lui Aman, *Despre pictură*, din *Revista Carpaților* (1860).

DEMETRESCU, Ruxandra; DOCHIA, Diana, RĂDVAN; Roxana (coord.), *For Tomorrow. Investigating new materials in the works of Alexandru Rădvan*, Archetype Publications, London, 2014, 148 p., 138 il. color – album dedicat unuia dintre cei mai activi artiști conteporani, a cărui creație este prezentată din punct de vedere critic și istoric.

DINU, Camelia, *Avangarda Rusă: configurații și metamorfoze*, Editura Universității din București, 2011, 294 p. – studiu merituos care prezintă fundamentele culturale și ideologice ale intelectualității ruse de la începutul secolului al XX-lea.

DOBREV, Marin, *Ciudomir. Acvareli. Risunki. Karikaturi. Jibopis*, Izdatelstvo Abagar, Veliko Tîrnovo, 2013, 274 p. + il. – monografia unui caricaturist de marcă al periodicelor umoristice bulgare de la începutul secolului al XX-lea (*Baraban*, *Ceas*, *Jilo*, *Osten*), care și-a continuat aplecarea firească spre umor și în anii socialismului, chiar dacă mai voalat, adesea folosind acuarela pentru care era foarte dotat, executând multe peisaje sensibile, vibrate, și portrete psihologice, tipuri umane ale străzii de oraș și al uliței de sat.

DONNELLY, Brian, *Reading Dante Gabriel Rosetti*, Ashgate Publishing Ltd, Farnham, 2015, 204 p. + il – poezia și pictura au fost strâns legate în creația lui Rosetti iar autorul decelează în temele poemelor o cheie pentru înțelegerea tuturor picturilor sale macate de problemele majore ale epocii victoriene: credința în Dumnezeu, moartea, tuberculoza și sexul.

EDENHEISER, Iris; NIELSEN, Astrid (editori), *Tecumseh*, *Keokuk*, *Black Hawk. Indianerbildnisse in Zeiten von Verträgen und Vertreibung/Portrayals of Native Americans in Times of Traties and Removal*, Arnoldsche Art Publishers, Dresden, 2013, 270 p. + il. – catalogul expoziției cu același nume în care au fost adunate portretele și compozițiile cu indieni ale sculptorului german Ferdinand Pettrich organizată la Staatliche Ethnographische Sammlungen Sachsen im Albertinum Dresden în intervalul 1 oct. 2013 – 2 martie 2014.

FABER, Monika; VUKOVIĆ, Magdalena (editori), *Tanz der Hände. Tilly Losch und Hedy Pfundmayr in Fotografien 1920–1935*, Albertina und Photoinstitut Bonartes, Wien, 2013, 108 p. + il. – analiză asupra modului cum diverși fotografi de artă precum E. O. Hoppé, Trude Fleischmann, Rudolf Koppitz, Grete Kolliner și alții au speculat calitățile estetice ale ale mâinilor și siluetelor celor două celebre balerine.

FABER, Monika (editor) și GRÖNING, Maren, *Urban Panoramas. The Photography of the Imperial and Government Printing Establishment 1850–1860*, Christian Brandstätter Verlag, Viena, 2008, 96 p. + il. – album cu peisaje vieneze din primele decenii ale existenței artei camerei obscure.

FRINGS, Jutta (coordinator), *Auf den Spuren der Irokesen*, Nicolaische Verlagsbuchhandlung, Berlin, 2013, 264 p. + il. – catalogul expoziției cu același nume organizată la Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, între 22 martie – 4 august 2013 și la Martin-Gropius-Bau, Berlin, intre 18 oct. 2013 – 6 ian. 2014.

FRITZ, Nicole (coordinator) *Otto Mueller. Gegenwelten*, Kehrer Verlag, Heidelberg-Berlin, 2014, 100 p. + il. – catalogul expoziției cu același nume organizată la Kunstmuseum Ravensburg în intervalul 13 sept. 2014 – 25 ian. 2015 care urmărea sursele de inspirație ale pictorului expresionist german Otto Mueller în fotografia istorică (Ludwig Angerer, Andreas Groll, Engelbert Richter, arhiducesa Marie Therese von Braganza) pentru compozițiile sale cu țigani.

GENOVA, Irina, *Modern Art in Bulgaria: First Histories and Present Narratives Beyond the Paradigm of Modernity*, New Bulgarian University Press, Sofia, 2013 (first edition in Bulgarian, 2011), 327 p. + il. alb/negru – (RRHA tome LII, 2015).

GOMPERTZ, Will, *O istorie a artei moderne: tot ce trebuie știi despre ultimii 150 de ani*, 2014, Polirom, Iași, 382 p. + il. – prezentare nonconformistă a istoriei cronologice a artei moderne, din perspectiva unui fost director al Tate Gallery, arts editor la BBC și jurnalist care a scris despre artă la *The Times* și *The Guardian*.

GRUIA, Lucian, *Brâncuși și reveriile materiei*, Editura Limes, 2014, 212 p. – eseu rafinat ce interpretează poetica brâncușiană prin prisma scrierilor lui Gaston Bachelard.

HEINICH, Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une revolution artistique*, Les Editions Gallimard, Paris, 2014, 384 p. – text de sociologia artei contemporane, în continuarea teoriilor lui Pierre Bourdieu.

ILIE, Cornel Constantin (coord.), *București 555*, Muzeul Național de Istorie a României, București, 2014, 150 p. + il. – album editat cu ocazia împlinirii a 555 de ani de la atestarea documentară a Capitalei, în care este valorificată bogata colecție de stampe, fotografii și cărți poștale a muzeului. Cronologie de Oana Ilie.

ILINCA, Rodica; MARCU, George, Enciclopedia personalităților feminine din România, Editura Meronia, 2012, 615 p., Cuvânt-înainte acad. Marius Sala – lucrarea însumează peste 650 de biografii – mărturii despre pasiune creativitate, inteligență, energie, farmec, toleranță, tărie. Din toate domeniile de activitate, din Evul Mediu până la început de secol XXI.

IONESCU, Adrian-Silvan, *Războiul cel Mare. Fotografia pe frontul românesc 1916–1919*, Institutul Cultural Român, 2014, 304 p. + il – (SCIA, serie nouă, tom 5/2015)

IONESCU, Adrian-Silvan, (coord.), *150 de ani de învățământ artistic național*, Editura UNArte, București, 2014, 262 p. + il. (RRHA, tome LII, 2015).

ITTU, Gudrun-Liane, *Arta plastică a germanilor din România, 1945—1989*, Editura Academiei Române, București, 2014, 273 p. + il. alb/negru – a treia carte dintr-un ciclu dedicat artei plastice a etnicilor germani din România, primele fiind *Tradiție, modernitate și avangardă în în arta plastică a germanilor din Transilvania la sfârțitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea* și *Artisti plastici germani din România. Între tradiție, modernitate și compromis ideologic. Anii 1930–1944*, ambele apărute la Editura Academiei Române, în 2008, respectiv 2011.

JONES, Kimberly Morse, *Elizabeth Robins Pennell*, *Nineteenth-Century Pioneer of Modern Art Criticism*, Ashgate Publishing Ltd, Farnham, 2015, 226 p. + il. – analiza operei de cronicar plastic și de promovator în Marea Britanie a creației impresioniștilor Manet și Degas, pe care a întreprins-o o femeie dedicată criticii de artă, Elizabeth Robins Pennell.

JUCKES, Tim, *The Parish and Pilgrimage Church of St. Elizabeth in Košice. Town*, *Court*, *and Architecture in Late Medieval Hungary*, Brepols Publishers, Turnhout, 2011, 292 p. + 224 figuri alb/negru (recenzie de Sanda Salontai, în *Ars Transsilvaniae*, 2014, p. 229).

MACEK, Václav (editor), *The History of European Photography 1939–1969*, Fotofo, Bratislava, 2014, vol. II (în două părți), 820 p. + il. – continuare a prezentării cronologice a istoriei fotografiei europene.

MACOVEI, Cătălina (coord.), *Portretul în secolul al XIX-lea românesc*, Biblioteca Academiei Române, București, 2015, 198 p. + il. – catalogul expoziției cu același nume deschisă în Sala Th. Pallady a Bibliotecii Academiei Române, în intervalul 7 – 21 mai 2015. Text de Adrian-Silvan Ioenscu.

MACOVEI, Cătălina (coord.), *Regele Ferdinand I Întregitorul*, Biblioteca Academiei Române, București, 2015, 180 p. + il. – catalogul expoziției cu același nume deschisă în Sala Th. Pallady a Bibliotecii Academiei Române, în intervalul 6–30 iulie 2015. Texte de acad. Ionel-Valentin Vlad, Președintele Academiei Române, Adrian-Silvan Ionescu și Alin Ciupală.

MAERE, Jan de, *Le chef-d'oeuvre et le cerveau*, Editura Avant Propos, Waterloo, Belgia, 2015, 128 p. – studiu care investighează opera de artă și receptarea ei prin corelarea istoriei artei cu știința neuorologiei, psihologia și studiul mentalităților.

MANDACHE, Diana, *Balcicul Reginei Maria*, Editura Curtea Veche, București, 2014, 204 p. + il – album ce prezintă reședința regală de pe Coasta de Argint ca un centru al lumii în care se reunesc personalități importante din istoria regalității, documentat cu texte din corespondență și Jurnal, ilustrat cu fotografii ce narează despre dragostea Reginei pentru mare, flori și artă.

MANUCU, Nicole, *De Tristan Tzara à Gherasim Luca. Impulsion des modernité roumains au sein de l'avant-garde européennes*, Editura Honoré Champion, 2014, 264 p. – studiu consacrat avangardei românești, propunând o reflecție asupra celor doi scriitori care ocupă un loc preponderent în lumea modernității europene și francofone.

MARIN BARUTCIEFF, Silvia, *Hristofor*, *chipurile unui sfânt fără chip. Reprezentările din cultura românească veche și sursele lor*, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2014, 391 p. + il. (recenzie în *Ars Transsilvaniae*, 2014, p. 234).

MARINACHE, Oana; BADEA-PĂUN, Gabriel, *Edmond van Saanen-Algi*, *de la Baletele rusești la Palatul Telefoanelor*, Editura Istoria Artei, București, 2015, 208 p. + il. – studiu monografic bazat pe o solidă documentație de arhivă, dedicat unuia dintre prolificii arhitecți bucureșteni, cu o strălucită carieră națională și internațională ce și-a împărțit timpul între planșeta proiectantului și carnetul de schițe al scenografului și ilustratorului.

MARINACHE Oana, *Știrbey*, *reședințe*, *moșii*, *ctitorii*, Editura ACS, București, 2014, 495 p. + il – volum ce valorifică un vast material de arhivă și reconstituie o imagine de ansamblu a proprietăților și reședințelor Știrbey din țară și din străinătate, ilustrând voința de a ctitori a domnitorului Barbu Dimitrie Știrbey.

MATEESCU, Iuliana (coord., Editura), *Olga Greceanu*, *Dicționarul zugravilor de subțire*, *monahi și mireni*, Idaco, București, 2014, ediția a II-a, 302 p. + il. – scoaterea la lumină a manuscrisului Olgăi Greceanu, important proiect arhivistic, artistic și

editorial care a beneficiat de sprijinul Î.P.S. dr. Irineu Popa, Mitropolitul Olteniei, membru de onoare al Academiei Române (cuvânt înainte), precum și de concursul specialiștilor: Adina Nanu (prefață), Doina Mândru (cuvânt de deschidere), arh. Doina Petrescu (nota editorială), Cristina Cojocaru (consultant științific).

MĂRĂȘOIU, Alexandra; ILIE, Oana (coordonatori), *Orașele Moldovei*, Muzeul Național de Istorie a României, București, 2014, 160 p. + il. – nou volum din colecția „Imago Romaniae”, inițiată de Muzeul Național de Istorie a României pentru a valorifica impozanta colecție de cărți poștale a instituției. Textele sunt semnate de Ernest Oberländer-Târnoveanu, Alexandra Mărășoiu, Oana Ilie și Laura Lăptoiu.

MILEV, Ivo (editor), *Nikolay Nikolov (1924-1989). A Parisian in Sofia*, National Museum of Bulgarian Visual Arts (expoziție în perioada 19.10 – 10.11.2014), Sofia, 2014, volum bilingv bg./engl., 479 p. + il. – monografie a pictorului și graficianului Nikolay Nikolov, zis „Nicheto”, figură redescoperită a boemei artistice a anilor ’60–’70 din cercurile literar-artistice neoficiale din Sofia, marginalizat în context comunist din cauza copilăriei petrecute la Paris și a pasiunii sale constante pentru cultura franceză.

MOSER, Walter; SCHRÖDER, Klaus Albrecht (editori), *Lee Miller*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2015, 160 p. + il. – catalogul expoziției cu același nume deschisă la Albertina din Viena în intervalul 8 mai – 16 aug. 2015

NANU, Adina, *Călătorie în jurul casei mele*, Editura UNArte, București, 2014, 254 p. + il. – evocare sentimentală a locuinței unei prețuite profesoare de istoria artei, la origini plasticiană, care își ilustrează singură, cu har, paginile memorialistice.

NEGRU, Anemari-Monica, *Alexandrina Cantacuzino și mișcarea feministă din anii interbelici*, vol. I, Editura Cetatea de Scaun, Târgoviște, 2015, 325p. + il.

NIȚIȘ, Olivia, *Istorii marginale ale artei feministe. Moștenirea vestică în Europa centrală, estică și de sud-est: influențe și diferențe*, Editura Vellant, București, 2014, 96 p. (recenzie în SCIA, Artă plastică, serie nouă, tom 4, 2014, p. 272).

NOICA, Nicolae, *Palatul Academiei de Înalte Studii Comerciale și Industriale și personalități din lumea constructorilor*, Editura Vremea, București, 2014, 112 p. + il.

NOICA, Nicolae, *Palatul Universității din București și personalități din lumea constructorilor*, Editura Vremea, București, 2015, 134 p. + il.

ÖZENDES, Engin, *Photography in the Ottoman Empire 1839–1923*, YEM Yain, Istanbul, 2013, 356 p. + il. – o foarte utilă istorie a fotografiei otomane.

PĂCURARIU, Dan, *Arcul stilistic renascentist al arhitecturii franceze*, Editura Academiei Române, 2015, 221 p. (recenzie în SCIA, tom 5(49), 2015).

PECICAN, Ovidiu, *Istoria de sub covor. Critica istoriografică- un reper al actualității românești*, Editura Adendium, Iași, 2014, 384 p. – instrument util pentru activitatea de cercetare din domeniul istoriei și al istoriografiei de artă.

PENKOVA, Sonya, *Bulgarskite hudojniți v Pǎrvata svetovna Voina/ Bulgarian Artists during World War I*, Sofia, 2015, 240 p. + il. – catalogul expoziției cu același nume, organizată la Muzeul Național de Istorie Militară din Sofia.

PETCU, Marcu; DUMITRAN, Adriana, *Bucovina de altădată. Chipuri și locuri*, Editura Bibliotecii Naționale a României și Mănăstirea Sucevița, București, 2014, 324 p. + il. – album de fotografii editat în 8 limbi (română, engleză, franceză, germană, italiană, spaniolă, rusă și elenă), ce beneficiază de un cuvânt înainte al Î.P.S. Pimen, Arhiepiscopul Sucevei și Rădăuților și de o introducere a lui Ștefan S. Gorovei.

PLĂMĂDEALĂ, Ana-Maria (coord.); OLĂRESCU, Dumitru; TIPA, Violeta, *Arta cinematografică din Republica Moldova*/Academia de Științe a Moldovei. Institutul Patrimoniului Cultural. Centrul Studiul Artelor, Chișinău, 2014, 639 p., cuprins și rezumat în lb. rusă și engl., filmografie la fiecare capitol – istoria filmului în Republica Moldova în perioada 1957–2011.

PRODGER, Phillip, *E. O. Hoppé – The German Work 1925-1938*, Steidl, Göttingen, 2015, 240 p. + il. – prezentarea perioadei germane din opera marelui fotograf E. O. Hoppé.

POPESCU, Aura, *Muzeul Gheorghe Tattarescu – Repertoriul de pictură*, Editura Muzeului Municipiului București, București, 2014, 246 p. + il. – util repertoriu muzeal.

POPESCU, Toader, *Proiectul feroviar românesc*, editura Simetria, București, 2014, 296 p. + il. – volumul tratează un aspect important al modernizării societății românești la sfârșit de secol al XIX-lea, importanța priectului feroviar cu toate implicațiile sale în plan politic, social, arhitectural-urbanistic și cultural.

REZEANU, Paul, *Brâncuși. Ultimul Dac. Trei capitole din viață*, Autograf MJM, Craiova, 2015, 243 p. + il. alb/negru – (recenzie în SCIA, Artă plastică, serie nouă, tom 5 (49), 2015.

ROSENHEIM, Jeff L., *Photography and the American Civil War*, Metropolitan Museum of Art, New Yrk, 2013, 278 p. + il. – catalogul expoziției cu același titlu, deschisă la Muzeul Metropolitan în intervalul 2 aprilie – 2 septembrie 2013.

SAGALA, Sandra K., *Buffalo Bill on the Silver Screen. The Films of William F. Cody*, University of Oklahoma Press, Norman, 2013, 218 p. + il. – analiză a filmografiei unuia dintre cei mai importanți cercetași și vânători din Vestul american care și-a statuat celebritatea – și legenda – prin spectacole de dramatizare a marii epopei a cuceririi ținuturilor apusene (Buffalo Bill’s Wild West Show) pe care le-a transpus și pe peliculă în epoca de pionierat a cinematografului.

STANIŠIĆ, Gordana, *Čedomir Vasić. Omnia tempus habent*, Fundacija Vujičić kolekcija, Beograd, 2014, 272 p. + il. – prezentarea bogatei cariere în lumea artelor vizuale a unuia dintre cei mai importanți plasticieni sârbi contemporani, fost rector al Universității de Arte din Belgrad (2004–2009), autor de picturi murale, organizator de expoziții cu piese de patrimoniu și autor de cărți despre uniforme militare.

STAIKOV, Anton, *Kratka istori na bǎlgarski komiks*, Kibea, Sofia, 2013, 240 p. + il. – valoroasă – și savuroasă – monografie a benzilor desenate din Bulgaria, de la începuturile lor în 1892 și până la zi.

STOICHIȚĂ, Victor Ieronim, *Cum se savurează tabloul și alte studii de istoria artei*, Traducere de Anca Oroveanu și Ruxandra Demetrescu, Editura Humanitas, București, 2015, 297 p. + il. – nou volum de studii din seria de autor a editurii ce cuprinde o serie de lecturi de caz – Tizian, Giotto, Lorenzetti, Caravaggio, Sebastian Stoskopff, Vélasquez, Hubert Robert, Warhol –, atrâgând atenția asupra forței detaliului în analiza complexă a imaginii și subliniind necesitatea „înțelegerii” textelor și contextelor culturale care o însoțesc, pentru ca aceasta să poată fi „savurată” (recenzie în SCIA, Artă plastică, tom 5 (49) /2015).

ŞERBAN, Alina (ed.), *Ion Grigorescu. Omul cu o singură cameră*, Sternberg Press, Berlin, 2013, 240 p. + il. – prezentare monografică a omului şi operei prin texte semnate de Ileana Pintilie, Nuno Faria, Alina Şerban, Andreas Krueger, Klara Kemp-Welch, Marina Alina Asavei.

ŞERBAN, Alina; DIMOU, Kalliopi; ISTUDOR, Sorin, *Vederi încântătoare: Urbanism şi arhitectură în turismul românesc de la Marea Neagră în anii '60–'70*, Editura Asocitia Pepluspatru, Bucureşti, 2015, 263 p. – o analiză pluridisciplinară a acestui important proiect arhitectural al anilor '60–'70 din România.

TEODORU, Cătălin-Andrei, *Victor Ion Popa. Artistul şi criticul plastic*, Editura Sfera, Bârlad, 2015, 760 p. + il. – lăudabilă restituire a bogatei iconografii lăsată de complexul om de cultură Victor Ion Popa: dramaturg, gazetar, memorialist, caricaturist, animator al vieţii culturale la sate, co-fondator şi organizator al Muzeului Satului din Bucureşti.

TEODORESCU, Sidonia, *Mari arhitecţi bucureşteni. Ion D. Berindey*, Editura Vremea, Bucureşti, 2014, 272 p. + il. – studiu care aduce date noi, atât marelui public, cât şi pentru specialişti, privitoare la opera lui Ion D. Berindey, membrul unei dinastii de arhitecţi, creator care a contribuit la dezvoltarea arhitecturii româneşti şi la făurirea identităţii Capitalei ei.

TROPPER, Eva; STARL, Timm, *Format Postkarte. Illustrierte Korrespondenzen, 1900 bis 1936*, Albertina und Photoinstitut Bonartes, Wien, 2014, 148 p. + il. – studiu dedicat fenomenului colecţionării de cărţi poştale în primul sfert al secolului al XX-lea.

VASIĆ, Čedomir, *Brać De Žon u Beogradu 1888/De Jongh Frères à Belgrade en 1888*, Edicija Foto Artget, Beograd, 2014, 144 p. + il. – analiza operei fotografice a fraţilor De Jongh, ce au călătorit în multe ţări din estul Europei, unde au activat o perioadă mai lungă sau mai scurtă, lăsând o bogată iconografie cu subiecte variate: peisaje urbane, scene de gen, portrete de militari şi portrete ale familiilor domnitoare locale.

ZBÂRNEA, Tudor (coordonator), *Bienala Internaţională de Pictură Chişinău 2015*, 172 p. + il. – catalogul expoziţiei organizată în capitala Reublicii Moldova.

YEATES, Amelia; TROWBRIDGE, Serena (ed.), *Pre-Raphaelite Masculinities. Constructions of Masculinity in Art and Literature*, Ashgate Publishing Ltd, Farnham, 2014, 264 p. + il. – culegere de studii dedicate modului cum era reprezentată masculinitatea de pictorii prerafaeliţi: Dante Gabriel Rosetti, William Morris, Edward Burne-Jones şi William Holman Hunt, în raport cu literatura epocii lor.

WILLIAMS, Hannah, *Académie Royale. A History in Portraits*, Ashgate Publishing Ltd, Farnham, 2015, 394 p. + il. – amplă şi admirabil documentată istorie a Academiei Regale de Pictură şi Sculptură, importanta instituţie ce a dominat mişcarea artistică franceză în intervalul dintre 1648, când a fost fondată, şi până la 1793, când, după Revoluţie, Jacques Louis David o desfiinţează spre a se răzbuna că-i fusese respinsă o lucrare.

*** *Adrian Ghenie*, *Darwin's Room*, Romanian Pavilion at the 56th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia, Hatje Cantz Verlag, 2015, 96 p. + il. – elegant album al tânărului pictor român de succes internaţional, considerat „salvatorul picturii" la ediţia de anul acesta a Bienalei; albumul conţine, pe lângă imaginile de foarte bună calitate, eseuri semnate de Lóránd Hegyi şi Alexandru Polgár, interviuri de Magda Radu şi Mihai Pop (curatorul expoziţiei), precum şi o scrisoare către artist de la Philippe Van Cauteren.

****Albert Marquet*, *Les bords de Seine*, *de Paris à la coté normande*, Somogy editions d'art, Paris, 2013, 120 p. + il, introducere de Christophe Duvivier, cronologie de Michele Paret – catalogul importantei expoziţii dedicate pictorului cu o operă deosebit de unitară în sinteza stilistică a curentelor de la cumpăna veacurilor XIX–XX şi în alegerea subiectelor preferate, omogenitate care i-a asigurat fidelitatea colecţionarilor, dar l-a deservit în aprecierea critică de-a lungul timpului.

*** *Art Nouveau – 110 ani în România*, Muzeul Naţional Peleş, Sinaia, 2013, 274 p. + il. – catalogul expoziţiei cu acelaşi nume. Introducere de Rodica Rotărescu şi texte de Mircea Hortopan, Liliana Manoliu, Macrina Oproiu, Corina Dumitrache, Izabela Török şi Cornelia Dumitrescu.

*** *Bretagne – Japon 2012. Un archipel d'expositions*, *12 Musées*, Editions Palantines, 2012, 160 p. + il. – catalog elegant al expoziţiei franceze de anvergură, care aprofundează raporturile între aceste două regiuni şi repune în chestiune rolul japonismului în dezvoltarea esteticii moderniste.

*** *Casele de vis ale Reginei Maria – Castelul Balcic*, Muzeul Naţional Peleş, Sinaia, 2013, 130 p. + il. – catalogul expoziţiei cu acelaşi nume. Introducere de Rodica Rotărescu şi texte de Mircea Hortopan, Izabela Török şi Cornelia Dumitrescu.

*** *Dan Cioca*, Prefaţă de Adrian-Silvan Ionescu, Editura Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2014, 224 p. + il. – prezentarea operei unui artist vizual contemporan.

*** *Dany Madlen Zărnescu*, Centrul de cultură „George Apostu" Bacău, apr 2013, 96 p. – album cu texte de Marin Gherasim, Alexandra Titu, Constantin Prut, Francisco Arroyo Ceballos, Valentin Ciucă şi alţii.

*** *Discreta frumuseţe: George Ştefănescu-Râmnic 1914–2007*, texte de Aurelia Mocanu şi Radu Ştefănescu, 200 p. + il. – catalogul expoziţiei organizată la Muzeul Naţional al Satului „Dimitrie Gusti", noiembrie–decembrie 2014.

*** *Elena Surdu-Stănescu*, *Locuri în iubire*, Editura Paideia, 2012, 278 p. + il.– album dedicat unei valoroase sculptoriţe, editat în condiţii grafice remarcabile; texte de Adina Nanu, C. Antim, C. D. Zeletin.

*** *George Tiutin*: *De la materie la sens*, Centrul Cultural Palatele Brâncoveneşti, 2014, 147 p. – album lansat la expoziţia de ceramică „Taina pământului", *In memoriam George Tiutin (1935–2013)*, prezentată de Doina Mândru.

*** *Octavian Olariu: Monoxile etc./Monoxyles etc.*, Editura şi tipografia PIM, Iaşi, 2015, 108 p. + il. – album dedicat operei unui apreciat sculptor român cu frumoasă carieră internaţională (Italia, Canada, Franţa, S.U.A.).

*** *Pictori copişti în Galeria Regelui Carol I*, Muzeul Naţional Peleş, Sinaia, 2014, p. 138 + il. – catalogul expoziţiei cu acelaşi nume. Text de Ruxanda Beldiman.

*** *„Un bun român". Regele Ferdinand I*, Muzeul Naţional Cotroceni, Bucureşti, 2015, 60 p. + il. - catalogul expoziţiei cu acelaşi nume deschisă în intervalul 27 mai – 20 iulie 2015. Texte de Ştefania Dinu, Mădălina Niţelea şi Sorin Cristescu.

REVISTA REVISTELOR

ARS TRANSSILVANIAE XXIV/2014

Numărul XXIV al revistei anuale a Institutului de Arheologie și Istoria Artei din Cluj-Napoca, publicată sub egida Academiei Române stă sub semnul comemorării a 300 DE ANI DE LA MARTIRIUL BRÂNCOVENILOR, eveniment căruia academicianul Marius Porumb i-a dedicat articolul introductiv, intitulat: *Arta brâncovenească din Transilvania*. Autorul evocă forța de iradiere a artei din timpul domnitorului Constantin Brâncoveanu (1688–1714), dincolo de frontierele Munteniei, în Transilvania, dar și în Banat, Moldova și Basarabia. Sunt amintite, în primul rând, monumentele ridicate din danii domnești în Țara Făgărașului, care aveau să declanșeze apariția unei adevărate școli de arhitectură locală în Transilvania – Sf. Nicolae din Făgăraș, biserica mănăstirii de la Sâmbăta de Sus, de la Poiana Mărului, dar și Ocna Sibiului, ctitoria lui Mihai Viteazul, refăcută. Exemplul domnitorului este urmat de soția sa, Maria, la Berivoii Mari, și de viitorul domn, Ștefan Cantacuzino, la Recea. Faptul că iconostasul din Făgăraș este cea mai amplă piesă de gen a epocii brâncovenești demonstrează importanța acordată de principe ctitoriilor sale din Transilvania, unde meșteri formați la Hurezi pun bazele centrelor de pictură active mult timp după moartea de martir a domnitorului la Istambul, în 15 august 1714.

Partea cea mai consistentă a volumului stă sub genericul: RETABLUL EUROPEAN ȘI TRANSILVĂNEAN: CERCETĂRI RECENTE. Justin E. A. Kroesen încearcă să răspundă la întrebarea cuprinsă în titlul articolului său: *Ce este un retablu de altar medieval?,* pornind de la definiția *Wikipedia*, care acordă importanță, în primul rând formalului, schimbând accentul pe funcțional. Această mutație îi permite autorului o abordare mai cuprinzătoare, dar nu și elaborarea unei „definiții perfecte", prin care să stabilească „de unde începe și unde se termină retablul". În acest sens, autorul studiază mai multe categorii de artefacte și relațiile dintre ele: 1) relicvarii și tabernacole; 2) sculpturile de altar și scrinurile-tabernacole; 3) picturi murale; 4) nișe parietale și alte structuri arhitectonice. Exemplele de „ansambluri compozite de altar", în cadrul cărora obiectele și alte elemente sunt integrate și interconectate, provin din cele mai diverse zone ale Europei Medievale Occidentale, din Scandinavia până în Peninsula Iberică.

În studiul: *Câteva retabluri călătoare, pictorii și patronii lor la începutul Renașterii transilvănene*, Ciprian Firea identifică proveniența și donatorii unor exemplare importante ale genului, de la începutul secolului al XVI-lea. Primul dintre acestea este așa-numitul altar din Nemșa, după cum e cunoscut în literatura mai veche (păstrat astăzi în interiorul Bisericii Sf. Margareta din Mediaș), despre care autorul demonstrează prin indicatorii de patronaj evidențiați, că provine de la Richiș și este donat de *Petrus Woll*, un preot școlit în Italia. Dacă stilul picturilor plasează retablul în grupul Beia-Băgaciu-Cund-Fișer-Sighișoara, structură clasicizantă, care particularizează această *pala* renascentistă, se datorează gustului comanditarului. Al doilea caz studiat este așa-numitul altar din Șaeș (astăzi în interiorul Bisericii din Deal, din Sighișoara), un ansamblu compozit format din două piese recompuse, care provin de fapt de la Copșa Mare și îl au drept donator pe *Lazarus*, parohul bisericii. Autorul arată că pictura remarcabilă a piesei mai târzii se atașează cercului artistic al continuatorilor lui Dürer și o atribuie plauzibil lui Johannes Stoss din Nürnberg, stabilit la sfârșitul deceniului doi al secolului al XVI-lea la Sighișoara.

Sub titlul: *Quo vadis? Soarta polipticelor din Șumuleu-Ciboteni*, Emese Nagy Sarkadi reconstituie istoria a două piese provenind din localitate. Așa numitul „retablu mare" din Șumuleu, se păstrează la Galeria Națională din Budapesta, unde a ajuns la sfârșitul secolului al XIX-lea împreună cu alte fragmente din biserica de la Ciboteni. Alte piese de aceeași proveniență se află la Cluj: panoul central și trei aripi ale

„retablului mic", împreună cu o copie de József Huszka după „retablu mare", la Muzeul Național de Artă, respectiv o aripă fixă și fragmente arhitectonice, la Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei. Potrivit autoarei, doar panoul central al „altarului mare", reprezentând-o pe Fecioara Maria cu Pruncul între scene din viața Sfinților Petru și Pavel (cele din urmă nu se păstrează), par să provină din biserica din Ciboteni, care avea acest hram, piesa putând fi datată pe temei stilistic în anii 1470. Predela de o factură diferită, după cum a semnalat Huszka, aparține primului sfert al secolului al XVI-lea, în timp ce „altarul mic" pare a fi legat de centrul de pictură din Sighișoara din primele decenii ale secolului al XVI-lea și ar fi fost destinat unei alte biserici din zona Ciuc. „Aerul aparte" al pieselor de la Ciboteni, o determină pe autoare să accepte posibilitatea existenței unui centru de pictură în Secuime, susținută anterior de Jolán Balogh.

Ferenc Mihály semnează studiul: *Contribuții la cercetarea polipticelor medievale transilvănene. Observații privind tehnicile de execuție și intervențiile de restaurare*, care continuă un articol publicat în revista „Művészettörténeti Értesítő", în 2007. Materialul se referă la cercetări mai noi cuprinzând, în primul rând, mobilierul bisericii din Biertan, inclusiv cunoscutul poliptic, în cazul căruia determină ponderea repictărilor din anii 1970–1980, care ajunge în anumite zone până la 50%. Sunt totodată prezentate și alte piese necunoscute anterior: o predelă renascentistă descoperită în sacristia aceleiași biserici și parapetul emporei de la Apold, incluzând două panouri de altar refolosite, care reprezintă aripile fixe ale unui poliptic mai vechi, din primele decenii ale secolului al XVI-lea. Prin mijloacele de investigație fototehnice, au mai fost studiate polipticul din Sibiu și piese din colecția Bisericii Negre, între care un panou reprezentând Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor, datând din prima jumătate a secolului al XVI-lea, repictat în proporție de 80%, în anul 1661.

În articolul privind *Corpusul altarului poliptic din Dupuș – o analiză a particularităților tehnice*, Cristina Serendan se axează pe studiul decorației care imită textilele din brocart, procedură ornamentală larg răspândită în Europa centrală și de nord, folosită și în Transilvania medievală. Cercetarea retablului din Dupuș, aflat în prezent în interiorul Bisericii Sf. Margareta din Mediaș a avut loc în colaborare cu laboratoare de specialitate din București, Praga și Palermo, fiind identificate pe suprafața lor patru tipuri de foițe din metal, între care staniul folosit pentru reliefurile aplicate. Autoarea remarcă suprafața neobișnuit de mare ocupată de *Pressbrokat* în raport cu dimensiunile retablului, calitatea tehnică, precum și complexitatea ornamenticii, toate acestea indicând un atelier de pictură experimentat, care folosește rețete având originea în practicile artistice din Sud-Estul Germaniei. Acest „artificiu" tehnic utilizat pe larg în arta occidentală din a doua parte a secolului al XV-lea apare în Transilvania, pe lângă Dupuș, în decorarea altarelor din Mălâncrav și Târnava.

Boglárka Tóth, István Botár și András Grynacus, în materialul intitulat *Analiza dendrologică a mobilierului bisericilor din Transilvania,* prezintă mai mute studii de caz cercetate în cadrul Laboratorului Dendrocronologic din Miercurea Ciuc, care în cei 13 ani de activitate a strâns o bază de date care permite datări până în anul 1223 – pentru lemnul de brad și 1336 – pentru stejar. Investigațiile specifice demonstrează, de pildă, că panoul din Sândominic nu este o piesă de import, așa cum s-a considerat anterior, fiind pictat pe un suport din lemn de brad tăiat în zona Sibiului, imediat după 1485. Alte piese studiate, pentru care rezultatul analizelor susțin datările cunoscute sunt altarul baroc din Lăzarea (1669–1673), ușa sacristiei din Biertan (1502) tavanele casetate ale bisericii din Sângiorgiu de Mureș (1702, respectiv 1767/1768) și Petrindu (1725/1726), piesele parapetului emporei de la Apold, realizate din molizi și brazi tăiați după 1545. Autorii amintesc în acest cadru și analiza dendrologică a lăzilor păstrate în podul bisericii din Brădeni, datând în secolele XVI–XVIII, care au fost studiate și publicate de o grupă de cercetători și studenți din Hildesheim.

Enikő Hegedűs redă circuitului științific *Statuia Fecioarei Maria recent descoperită în satul Tăietura, jud. Harghita,* în podul bisericii romano-catolice, la începutul lunii iulie 2014. Piesa sculptată, policromată și parțial aurită, care provine din scrinul unui altar de la începutul secolului al XVI-lea, îmbogățește repertoriul artei transilvănene din Evul Mediu târziu. Prin analiza comparativă a lucrării incomplete și deteriorate, cu producții contemporane din mediul artistic central-estic european s-a determinat faptul că statuia o înfățișează pe Sfânta Maria îngenuncheată, reprezentând figura centrală a compoziției *Coronatio Virginis*.

Ritual și recuzită în practica liturgică luterană din Transilvania modernității timpurii (sec. XVI–XVII) este titlul sub care Maria Crăciun revine asupra acestui subiect, în care își propune identificarea specificității serviciului luteran din Principat față de restul Europei protestante, raportându-se în paralel și la Catolicism. Potrivit autoarei, diferența acestui studiu față de literatura anterioară dedicată istoriei religioase a sașilor din Transilvania rezidă în abordarea subiectului prin prisma evoluției cadrului material al liturghiei, ca „expresie vizibilă a credinței sacramentale". Pe lângă documentele textuale și sursele imagistice invocate sunt

inventariate „obiectele care au servit drept context pentru ritual, instalate în biserică ca o consecință a schimbărilor serviciului însuși", constând în reducerea numărului liturghiilor, abolirea elevației ostiei și a slujbelor particulare, împărtășania sub ambele specii, limba maternă folosită paralel latinei, muzica sacră. Articolul restituie imaginea complexă a acestor noi realități, care au dus la individualizarea identității comunității luterane săsești.

Prin eseul *Firul Ariadnei – Pauper Paulus și mănăstirea tainică de la Sântămărie Orlea: scenele pictate în secolul al XV-lea sub tribuna de vest*, Vladimir Agrigoroaie readuce în atenție supoziția existenței unui așezământ monastic, care nu a fost niciodată demonstrată științific. Autorul se bazează, în principal, pe reinterpretarea semnificației picturilor aflate sub var și săruri, a căror condiție neschimbată de la data primelor studii afectate, le face dificil de analizat. Din acest motiv, autorul face recurs la teorii anterioare, pe care le susține sau le critică, uneori neargumentat, după cum este cazul datărilor corecte bazate pe temei stilistic. De pildă, Vasile Drăguț, cercetătorul care a scris pentru prima dată despre tema carității la Sântămărie Orlea în 1979, datează picturile în primul deceniu al veacului al XV-lea, nu „la mijlocul sau în a doua jumătate a acestui secol", după cum notează autorul care ne trimite prin nota de subsol la alte informații din sursa indicată. Dincolo de aparența unui material temeinic documentat, se constată lipsa mai multor titluri din bibliografia recentă, informații eronate sau citate greșit, ceea ce impune „precauție" față de ipotezele enunțate.

Cronica *Simpozionului Național de Istoria Artei Medievale și Premoderne* desfășurat la Cluj-Napoca în 13–14 iunie 2014 este semnată de academicianul Marius Porumb, care trece în revistă subiectele prezentate în cadrul acestui eveniment, considerând comunicările simpozionului „de o remarcabilă calitate și ținută științifică, cu o importantă pondere de inedit", considerente care caracterizează și articolele publicate în revista de față.

Volumul, se încheie prin recenziile unor lucrări științifice apărute în perioada 2010–2014: Kollár Tibor (ed.), *A szórvany emlékei* (Monumentele diasporei), Fundația Teleki Lászlo, Budapesta, 2013 (Marius Porumb), Tim Juckes, *The Parish and Pilgrimage Church of St. Elisabeth in Košice. Town, Court and Architecture in Late Medieval Hungary*, Brepols Publishers, Turnhout, 2011 (Sanda Salontai), Silvia Marin Barutcieff, *Hristofor, chipurile unui sfânt fără chip. Reprezentările din cultura veche și sursele lor*, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2014 (Greta-Monica Miron), Konrad Gündisch (Hrsg.), *Generalprobe Burzenland. Neue Forschungen zur Geschichte des Deutschen Ordens in Siebenbürgen und im Banat*, seria *Siebenbürgisch Archiv*, Band 42, Böhlau – Köln – Weimar – Wien, 2013 (Sebastian Dobrotă) și Ioan Ovidiu Abrudan, *Vechile biserici de lemn din Ținutul Sibiului*, Editura Universității „Lucian Blaga", Sibiu, 2010 (Ana Dumitran).

Dana Jenei

IN MEMORIAM

DAN NASTA
(6 ianuarie 1919 – 15 septembrie 2015)

La mijlocul lunii septembrie a anului 2015 s-a stins unul dintre cei mai însemnați oameni de teatru și colecționari din România: Dan Nasta.

De când îl cunoșteam? Greu de precizat. Apariția sa distinsă, silueta suplă, seniorială, se leagă de primele mele amintiri din lumea spectacolului. Era prin 1961 când, la un festival național de teatru, l-am văzut prima dată. Părintele meu, portretistul de caracter Silvan, se preocupa de formația mea intelectuală și mă ducea la majoritatea spectacolelor unde trebuia sa meargă pentru a portretiza pe interpreți. La acel festival a participat și Teatrul din Timișoara unde el era director și, pe scenă, întrupa pe nefericitul prinț al Danemarcei, Hamlet. M-a impresionat apariția sa într-un costum negru, mulat pe trupul sculptural, și felul cum a declamat celebrul monolog, care, chiar și pentru un copil de 9 ani, cât aveam pe atunci, conferea înțeles adânc vorbelor. În acea vreme încă nu purta barbă, dar era deja o celebritate. Tata mi-a șoptit, pe un ton grav, menit să accentueze importanța personajului: „E Dan Nasta!”. Iar numele mi s-a întipărit în minte.

Peste câțiva ani, l-am revăzut, în *Despot Vodă*, rol mare, complex, din dramaturgia națională. Între timp își lăsase barbă și căpătase aspectul unui voievod cu care întreaga sa făptură a început să se confunde, încet-încet. Au urmat filmele istorice în care interpreta fie domnitori, fie boieri veliți din veacul fanariot. Apoi, glasul său, modulat în funcție de rolul și de epoca în care se petrecea acțiunea, mi-a devenit familiar de la emisiunile radiofonice: „Teatru la microfon”. Sunt de neuitat recitările versurilor poetului mistic german Angelus Silesius sau din cele din *Ramayana*, inegalabil rostită și regizată tot de el. Ulterior am descoperit un disc LP cu măiestre interpretări din lirica lui Mihai Eminescu. Pe coperta a doua era tipărit un admirabil eseu al maestrului privind arta recitării din Poetul Nepereche. A fost distins cu titlul, mult râvnit în breasla actoricească, de artist emerit.

Nu voi vorbi mai mult despre cariera sa pe scenă sau pe platourile de filmare pentru că o vor face unii mai pricepuți decât mine. Mă voi ocupa de Nasta Colecționarul, omul de gust, estetul fără cusur, creatorul unui interior de viețuire ticsit de comori de artă.

Pasiunea sa pentru epoca și personalitatea lui Constantin Brâncoveanu am descoperit-o mult mai târziu. Ca și marea sa patimă de colecționar cu gust ireproșabil și ochi avizat. Între timp devenisem și eu învățăcel într-ale artelor și, ca tânăr muzeograf, mă ocupam de etnografie (cu accent pe icoane pe sticlă, ceramică, pristornice și recipiente din corn pentru praf de pușcă). Cu echipa de colegi de la Patrimoniul Cultural Național al Municipiului București i-am făcut mai multe vizite, în 1976–1977, spre a fișa piesele de excepție pe care le deținea. Iar Dan Nasta poseda piese deosebite, ce-mi puteau lărgi cunoștințele de specialitate cu atât mai mult cu cât, ca adevărat colecționar, el știa să ți le prezinte, să atragă atenția asupra elementelor atipice, a valorii și unicității lor. Într-un cuvânt, să ți le „povestească”. Iar pentru povestiri avea un talent deosebit făcându-te să trăiești, alături de el, bucuria descoperirii și obținerii piesei – uneori în urma unei așteptări de zeci de ani –, apoi să savurezi „citirea” detaliilor ce scapă unui novice. Am petrecut multe zile în colecția sa și, datorită importanței pieselor, mulți dintre noi am închegat comunicări științifice prezentate în sesiuni științifice naționale sau locale. Așa am devenit un apropiat al colecționarului ce m-a onorat cu prietenia sa. Atunci când vorbeam cu el îi spuneam: „Luminăția Ta”. Iar lui îi făcea mare plăcere,

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 5 (49), p. 271–275, Bucureşti, 2015

mai ales că interpretase, pe scenă sau pe ecran, multe roluri de voievod sau mare boier. Cum i te-ai fi putut adresa altfel? Prin simpla sa apariție impunea acest apelativ al supremei nobleţe: falnic, grav, expresiv, înțelept, categoric, neclintit, statuar. Un adevărat principe! Un om din alt veac – şi chiar aşa era prin naşterea sa la finele celei de-a doua decade a secolului al XX-lea, imediat după înfăptuirea României Mari – deşi prin alură şi maniere era mai apropiat de veacul al XVIII-lea. Pasiunile şi cunoştinţele sale enciclopedice îl desemnau ca pe un demn urmaş al Iluminismului.



Oricând bucuros de oaspeţi când se prefigura posibilitatea de a-şi arăta comorile, am beneficiat adesea – singur sau însoţit de prieteni locali sau din străinătate (englezi, americani, germani) – de ospitalitatea sa, plină de ceremonie, fapt ce-mi impunea şi mie limbajul de rigoare, ca în faţa unui mare boier divanit: „Plecăciune, Luminăţia Ta!" Ştiam că nu pot fi luat drept şugubăţ, înclinat spre ironizarea generoasei gazde pentru că rosteam aceste cuvinte cu întreaga şi sincera mea convingerea. Era şi un mijloc de a-mi valorifica bagajul de arhaisme deprins din documentele de arhivă şi din lectura memorialiştilor ce, numai aici, în această fortăreaţă a culturii şi frumosului, putea fi înţeles şi apreciat la justa valoare. Castelanul din str. Rozmarin primea totdeauna seniorial, aşezat pe un fotoliu cu aspect de tron, purtând pe cap o beretă mare, provenind parcă din inventarul vestimentar al modelelor lui Michelangelo Merisi da Caravaggio sau Hans Holbein cel Tânăr. Pentru a-şi cinsti vizitatorii, totdeauna era adusă o mică trataţie, deosebit de rafinată prin selecţia felurilor. Fără a fi un băutor, Luminăţia Sa savura cu plăcere, împreună cu oaspeţii, un pahar de vin sau de şampanie alături de câteva delicatese culinare, elegant servite, pe tipsie de argint, de prevenitoarea şi delicata sa doamnă. Însuşi felul cum castelanul ţinea cupa cu băutura rubinie sau aurie, gestul cu care o ridica întru închinare către convivi avea ceva din ceremonialul aulic, o împletire de teatralitate şi rigoare comportamentală impuse de mareşalatul Curţii domnitoare. Părea că un herald anunţa, ca în piesele lui Shakespeare, că regele bea, iar trâmbiţele, tobele şi tunurile – virtuale evident – dădeau semnalul cuvenit atunci când suveranul înălţa pocalul.

Dar, până să ajungi în sala tronului, trebuia să treci de zidul format de un gard viu ce, în timp, şi-a împletit tulpina unduioasă şi ramurile printre ochiurile gardului de fier negru, neprietenos. Dacă nu erai familiar cu topografia acestei curtine nu puteai descoperi decât cu greu butonul soneriei ascuns în frunziş. Iar când strecurai mâna prin gard ca să ajungi la acel buton, încercai o explicabilă senzaţie de teamă că, de partea cealaltă, ascuns vederii, ar putea fi un diabolic mecanism de siguranţă – ca la reşedinţele medievale –

care să te încătușeze ori să te țintuiască până la sosirea halebardierilor din gardă. Dar în loc de halebardieri fiorişi apărea chipul zâmbitor al Doamnei Liana, soția devotată, trecută și ea în lumea umbrelor acum câțiva ani. Ea deschidea poarta pe sub a cărei arcadă încărcată de verdeață trebuia să treci făcând o plecăciune dacă se întâmpla a fi de statură înaltă. Nu s-o fi ascuns aici vreun tertip al mândrului castelan spre a se asigura de plecăciunea cuvenită rangului și bogățiilor sale de Cressus din partea celor care-i treceau pragul? Căci tot așa procedase Ivan cel Groaznic, ordonând să se facă o ușă foarte scundă în sala de audiențe pentru a-și obliga solii să i se închine involuntar atunci când pășeau înăuntru. Casa cu acoperiş foarte înalt și streașină lată era donjonul neobositului căutător de obiecte prețioase. Interiorul era cea mai bună dovadă în acest sens. Luminăția Sa a fost un mare estet. Și-a trăit viața și și-a aranjat casa după gustul său fără cusur.

În ani de colecționare a acumulat o cantitate impresionantă de piese ce, de multe ori, fac de rușine muzeele menite a tezauriza patrimoniul național. Cu lăudabilă persuasiune și-a urmat ideea constituirii unei colecții care să ilustreze „sinteza românească” despre care vorbea N. Iorga, acel *melting pot* național în care au fost adoptate și apoi asimilate devenind elemente tradiționale, obiecte cu forme și uzanțe foarte diferite de provenineță Orientală și Occidentală ce stăteau foarte bine alături de scoarțele și olăria țărănească, de feroneria țigănească, de dulgheria muntenească, de orfevreria săsească, de pictura pe sticlă transilvăneană și de gravura franceză ori germană.

În primăvara anului 2012, distinsul posesor decisese să doneze colecția Academiei Române, iar oferta depusă a fost înregistrată la nr. 481/17.02.2012 și acceptată, în unanimitate, de Prezidiul Academiei Române în ședința din 13 decembrie a aceluiași an – adusă la cunoștință de Secretariatul General prin adresa nr. 975/14.12. 2012. Atunci a fost elaborată o listă cu obiectele cele mai prețioase ce-și găseau echivalențe, ca valoare, în importante colecții din străinătate și a căror estimare putea fi, cu ușurință, echivalată cu vânzările de la marile licitații de la Drouaut și Christie's: *Pieta* (ulei pe pânză, Școala neerladeză, sec. al XVI-lea), *Portret* (ulei pe pânză, Școală engleză, sec. al XVI-lea), *Răpirea Elenei* (ulei pe pânză, Școală franceză, sec. al XVII-lea), *Portretul cardinalului Giovanni Moroni* (ulei pe pânză, sec. al XVIII-lea), *Portretul episcopului John Fisher* (ulei pe pânză, școală engleză, sec. al XVIII-lea), *Portretul domnitorului Scarlat Grigore Ghica* (ulei pe pânză, sec. al XIX-lea), taler de ofrandă cu *Adam și Eva* (metal ciocănit, Școală Germană, sec. al XV-lea), *crucifix* (tempera pe lemn, sec. al XVII-lea), ciocan din bronz pentru ușă (Italia, fine sec. al XVI-lea), *Pieta* (sculptură lemn policrom, Renaștere germană), icoană rusească de tâmplă (sec. XVIII), uși împărătești reprezentând *Buna Vestire* (tempera pe lemn, Țara Românească, sec. XVI), *Sinaxa de îngeri cu Isus Emanuel* (tempera pe lemn, Moldova, epoca Ieremia Movilă), multe icoane brâncovenești (tempera pe lemn, Țara Românească, sec. XVII–XVIII), plăci și farfurii persane (sec. al XVIII-lea), vase de porțelan chinezesc (sec. al XVIII-lea), ceramică franțuzească (sec. al XVIII-lea), porțelan de Delft, (sec. al XVII-lea), farfurii itelienești (sec. al XVII-lea), tapiserie olandeză (sec. al XVII-lea), diverse fragmente de ceramică antică (greco-romană), covor de rugăciune (Korasan, sec. al XVIII-lea), 40 scoarțe românești (Oltenia, Muntenia, Basarabia, sec. XVIII–XIX), cahle smălțuite (Transilvania, sec. al XVIII-lea), ceramică populară românească (câteva sute exemplare, sec. XVIII–XX), cahle transilvănene, micasate, cu stema habsburgilor (sec. al XVIII-lea), ceramică de Saschiz (sec. al XVIII-lea – începutul sec. al XIX-lea, majoritatea datate), 50 icoane pe sticlă (sec. XVIII–XIX centrele Sebeş, Nicula, Laz, Scheii Brașovului), diverse piese de mobilier franțuzesc și austriac (sec. al XIX-lea), o suită de stampe (școală italiană, franceză și olandeză, sec. XVI–XVIII) și altele legate de arealul românesc (Luigi Mayer, Auguste Raffet, Michel Bouquet) și chiar un portret al conquistadorului spaniol Francisco Pizzaro, o mască „Gla” a tribului Ngere de pe Coasta de Fildeș, o bibliotecă în care se aflau diverse cărți rare (sec. XVII–XIX) etc., etc. etc. Din păcate, soția donatorului – ea însăși semnatara a acelei oferte – a decedat în urma unei scurte dar grele suferințe și donația nu a mai putut fi perfectată din punct de vedere juridic.

Datorită strădaniilor unui alt fidel prieten, dr. Călin Demetrescu de la Paris, în anul 2012, a fost publicat un catalog selectiv al impresionantei colecții. Editat elegantă, dar într-un tiraj confidențial, placheta intitulată sugestiv: *Un vis împlinit. Colecția Liana și Dan Nasta*, a văzut lumina tiparului la Editura UNARTE. Prin numărul limitat de exemplare este deja o carte rară, așa cum îi plăceau Luminăției Sale raritățile.

Cu ochiul minții, Luminăția Sa avea deja aranjate mai multe reședințe brâncovenești până a ajunge să-și concretizeze visul mobilând și decorând Palatul Mogoșoaia. Relatarea detaliată a aspectului fiecărei săli – pe care castelanul o interpreta în fața oricărui vizitator ce merita efortul său actoricesc – conferea tangibilitate visului ce a prins formă abia în ultimele decenii. De câte ori nu am ascultat, fascinat, această poveste la care, la fiecare nouă vizită, se adăugau noi piese menite să augmenteze anterioara panotare! Era ca un ritual al

casei. Dar, visele sale nu se limitau la Mogoșoaia ci, la fel ca acvila cruciată de pe stema Valahiei, se avântau, cu îndrăzneală, spre palatul de la Potlogi, spre conacele de la Filipeștii de Târg sau spre cel de la Herești. În câteva dintre aceste spații a organizat expoziții cu scoarțele sale de subtilă cromatică vegetală. După o asemenea expunere la Galeria Catacomba de la subsolul Palatului Romanit (Muzeul Colecțiilor) – spațiul atât de original și de generos ce, aproape 10 ani, a atras publicul prin expoziții tematice de înaltă ținută – l-am întâlnit pe castelan, la intersecția Căii Victoriei cu Calea Griviței, gârbovit sub greutatea a trei sau patru scoarțe pe care le căra, rulate, pe umerii săi largi. Efortul era, însă, prea mare. L-am ajutat până la cea mai apropiată stație de autobus ce-l putea duce acasă. Dintr-o cupiditate etică refuza să folosească taxiul spunând că este păcat ca banii să fie astfel aruncați pe fereastră în loc ca acea mică sumă să se adauge fondului destinat achiziționării altor obiecte râvnite.

Orice obiect vechi își putea găsi o întrebuințare în colecție. De aceea, bucurându-mă de încrederea sa, eram atent la tot ce l-ar fi putut interesa pe castelan. Pe la finele anilor 90, i-am semnatal un linteau de marmură cu palmete în relief, pe care îl depistasem abandonat în fața unei curți de pe str. Brezoianu. Plănuiam să ne întâlnim într-o seară pentru a-l „rechizițona” pentru colecție. Eu deja încercasem să-l ridic dar fusese peste puterile mele să o fac, așa că erau necesare ajutoare. Dar, până să ne punem noi de acord, lespedea a dispărut, spre amărăciunea castelanului. Cândva, demult, prin 1980, i-am stârnit chiar numulțumirea și supărarea fățișă pentu că, aflat într-o delegație la Cluj, văzusem în consignația locală, stivuite într-o cutie de televizor, un mare număr de cahle săsești, parte datate, parte istoriate dar, din cauză că mă deplasam cu avionul și nu aveam dreptul decât la un bagaj limitat la o anume greutate ce-l puteam lua în cabină, nu-i adusesem nici una (dată fiind fragilitatea cahlelor nu se putea pune problema să le dau la cală unde este știut cum sunt manipulate...). Alt motiv pentru care nu achiziționasem nici una dintre piese fusese și prețul prohibitiv, între 100 și 150 lei bucata pe când eu aveam un salariu de circa 1 500 lei lunar. Evident, castelanul Nasta mi-a reproșat că nu l-am anuțat telefonic spre a-l informa despre acea descoperire, iar el mi-ar fi trimis imediat banii. Am reușit să-i obțin iertarea câtiva ani mai târziu când, pe str. Izvor, începuseră demolările din 1984 și urma să cadă o bisericuță de secol al XVIII-lea, Izvorul Tămăduirii, la care fusesem trimis, cu o colegă, să încercăm a recupera câte ceva.

În pridvor era o frescă foarte frumoasă și destul de bine păstrată. Dar nu mai era vreme să fie chemați specialiștii care să salveze pictura murală pentru că demolatorii se grăbeau. Am dat fuga la castelan și i-am cerut ajutorul. Ne-a dat niște pensule, hârtie pelur, ziare și clei cu care am încercat o decapare primitivă a frescei. Cel puțin ne-am străduit și am salvat câteva mici fragmente chiar dacă nu am făcut o operă de profesionist. Un cap de păcătos și un altul de cucernic, pictate pe friabilul strat de tencuială, s-au aflat de atunci în colecția castelanului. Ne-a însoțit și el, cu o roabă în care a încărcat un ornament din piatră cioplită pe care l-a dus, cu efort, acasă spre a-și completa lapidariului din curte, alăturându-l celor doi sfincși din teracotă datorați lui Carol Storck.

Prin studiile întreprinse asupra propriei colecții, cât și prin cufundare în fabuloasa perioadă de la cumpăna secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, castelanul a început să se identifice, încet-încet, cu Constantin Brâncoveanu. Nu este de mirare că, pe lângă scenografia aferentă fastului aulic de la curtea acestuia, cu ocazia deschiderii unei expoziții pe care o organizase la Potlogi, castelanul a montat un spectacol literar-muzical în care, cu glasu-i inconfundabil, a declamat tragedia Prințului Aurului și a familiei sale, folosind un text popular. Un cor de studenți teologi i-au ținut isonul interpretând *Balada lui Brâmcoveanu*. Publicul numeros, superficial și neatent – ca toți mondenii ce doresc să fie văzuți la vernisaje sau evenimente culturale pe care ei nu le văd – zumzăia în sălile vecine, unii chiar râdeau și depănau banalități, cu glas tare. Castelanul și-a întrerupt recitativul și, ridicând tonul, ce devenise tunător și amenințător ca al însuși domnitorului pe care îl evoca, a adus adunarea la supunere fără a o certa cu toiagul său daurit, cum s-ar fi procedat în timpii de demult: „Tăcere... TĂCERE... SĂ FIE TĂ-CE-REEEEE! Aici se oficiază pentru Sfântul Constantin Brâncoveanu!”.

Orice apariție în public a castelanului Dan Nasta era o „oficiere”. La una dintre parăzile de modă veche pe care le înscenam la Palatul Suțu, am invitat-o și pe Luminăția Sa spre a da culoare și forță spectacolului de istorie vie pe care îl închegasem împreună cu mai mulți colegi muzeografi, iubitori ai trecutului bucureștean. El a selectat câteva poezii din antologia lui Gh. Cardaș, *Bucureștii de altădată (cântat de poeți)* (1936) pe care le-a recitat cu voce melodioasă, evidențiind pronunția arhaică, grecismele și turcismele întrate demult în limba română. Înalt, drept, impunător cu barba sa de velit, era stâlpul compozițional al grupului de tinerei, strălucitori în straiele tombaterelor sau bonjuriștilor, jupâneselor sau damicelelor altui timp, în mijlocul cărora se așezase castelanul. Era luna decembrie a anului 1984 și ne mai

așteptau câțiva ani buni de încercări și de umilințe. Dar noi – împreună cu Luminăția Sa – huzuream în visul măririi de alătdată și ne scoteam la purtare redingotele și țilindrele rămase de la bunicii cu „origine nesănătoasă”, pentru a arăta contemporanilor fala apusă a Capitalei noastre. Sub oblăduirea Luminăției Sale, ce-și construise visul în propriai-i casă unde trona, înconjurat de obiecte prețioase, ca un adevărat domnitor al Valahiei din Secolul Luminilor, și visul nostru juvenil începea să capete concretețe.



Dan Nasta a repauzat întru fericire, într-o toamnă însorită. A plecat să-și întâlnească modelele princiare cărora le-a dat concretețe în teatru și în film. Și să povestească altor umbre ilustre despre comorile artistice lăsate în urmă. Ne rămâne amintirea unui mare senior și al unei fabuloase colecții, adunată cu gust și știință de acordare a obiectelor disparate într-un spațiu unitar de mare rafinament. În liniștea grea a spațiului virtual, murmurăm și noi, la fel ca fidelul Horatiu la căpătâiul dragului prieten dispărut, Hamlet: „Good night, sweet Prince!”. Restul e tăcere...

Adrian-Silvan Ionescu

ALEKSANDĂR IANAKIEV
(1955–2015)

Sunt oameni pe care, deși i-ai cunoscut de puțină vreme, ți se pare că-i știi de-o viață și că ești legat de ei de o prietenie și o admirație care depășesc limitele temporale. Așa au stat lucrurile cu Aleksandăr Ianakiev, ilustrul istoric de artă bulgar, specializat în cea de-a șaptea artă și, timp de 10 ani, director al Institutului pentru Studiul Artelor din Sofia. A avut o bogată activitate de cercetare și a lăsat o bibliografie solidă, de referință. Nu sunt în măsură să-i analizez opera. O vor face alții, mai competenți. Eu mă voi referi doar la omul pe care l-am descoperit sub toga savantului și a directorului de institut academic.

Ne cunoscusem în 2013, la Cetate, la finele lunii august, cu ocazia Divanului degustătorilor de Film și Artă Culinară, ediția a IV-a, care avea drept temă: *Comedia balcanică*. Fusese invitat, alături de alți cercetători de prestigiu ai domeniului, spre a participa la simpozionul internațional care împrumutase tema întrunirii de pe malul Dunării. Pe lângă prestația academică de la acea reuniune științifică, directorul Ianakiev mai avea și altă misiune: aceea de a ne întâlni și a semna un proiect de intenție pentru o colaborare pe termen mediu și lung între institutele pe care le conduceam. Organizatorul Divanului mi-a prezentat un domn de talie medie, rotofei, cu trăsături plăcute, o figură deschisă, o privire albastră, prietenoasă, un surâs cald care-i flutura constant pe sub mustața subțire. Deși deja încărunțit și purtând un barbișon scurt, ca al narodnicilor, se vedea că este un om tânăr fizic și psihic (atunci nu împlinise încă 60 de ani) ce și-a păstrat neatinsă șăgălnicia copilăriei. Din când în când, în ochi avea niște sclipiri jucăușe, infantile, ce se întețeau când spunea sau asculta o glumă, când povestea o istorioară veselă sau când evoca un moment comic din vreo peliculă cunoscută. Vorbea rar, sfătos, ascunzând sub o pojghiță de seriozitate și înțelepciune – manifeste în special în tonul vocii – un spirit juvenile, alert, pus pe șotii. Prețiozitatea era doar aparentă! Aceasta mi-a plăcut la el din primul moment și mi l-a făcut imediat simpatic. Astfel că semnarea acelui protocol a devenit doar o formalitate prin care am trecut amândoi chicotind și imortalizând momentul prin câteva fotografii. Știam din experiență că atunci când doi oameni se plac, lucrurile ies bine de la sine. Și chiar așa a fost: la interval de 3 luni, protocolul ce-l semnasem pe o masă de birt din curtea primitorului Port Cultural Cetate, a luat forma unui contract în toată regula, ratificat de Academiile celor două țări și cu o temă generală, *Art Interactions between Romanian and Bulgarian Lands (15th–20th century)*, în care au fost incluse subiecte ce acopereau o arie largă de preocupări, de la arta medievală la aceea modernă și contemporană, de la arhitectură și caricatură la muzică, teatru și film. Plănuit a se desfășura în intervalul 2014–2017, proiectul avea prevăzute date ferme de întâlnire și de valorificare a rezultatelor, iar perioadele de documentare în cele două țări vecine au debutat la scurt interval după ce acest contract și-a căpătat validitatea. Ne-am reîntâlnit și în 2014 la Divan Film Festival, unde am reluat conversația aproape de unde o lăsasem cu un an în urmă.

În toamna anului 2014, colegul și omologul Ianakiev s-a retras de la conducerea Institutului spre a se dedica nestingherit cercetării ce fusese amarnic neglijată în perioada cât se ocupase cu problemele de administrație, ce mănâncă atâta timp unui manager. Dar, din 2015, devenise coordonatorul pentru partea bulgară al acestui proiect de colaborare. Abia așteptam să-l revăd pentru că anul acesta îmi venise și mie timpul să întreprind o documentare la colegii de la sud de Dunăre. Vestea că s-a stins, pe neașteptate, într-o cameră de hotel din Atena, pe 11 iunie, după participarea la o conferință internațională organizată în Grecia, m-a surprins și m-a îndurerat. Aleksandăr Ianakiev, inițiatorul cooperării dintre institutele noastre nu se va mai putea bucura, alături de noi și de toți ceilalți participanți, de roadele acestui proiect!

Prin trecerea sa la cele veșnice într-un ținut încărcat de istorei și de frumusețe, la izvoarele civilizației europene, el – un desăvârșit estet – s-a înscris în traseul inițiatic și estetic enunțat de Thomas Mann în neuitata sa nuvelă, ecranizată admirabil de Luchino Visconti în 1971, al cărei titlu este potrivit a fi parafrazat, întru memoria celui dispărut: *Moarte la Atena*.

Dormi legănat de vise și de filmele ce ți-au plăcut, drag prieten!

Adrian-Silvan Ionescu

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 5 (49), p. 277, București, 2015

OMAGIU UNUI ISTORIC DE FILM BULGAR: ALEKSANDĂR IANAKIEV



Institutul pentru Studiul Artelor al Academiei Bulgare de Ştiinţe a pierdut un cercetător de prestigiu: Aleksandăr Ianakiev (1955–2015). Anul trecut, pe când era director al institutului, a fost în România, s-a întâlnit cu domnul Adrian-Silvan Ionescu şi a semnat un acord de colaborare cu Institutul de istoria artei „G. Oprescu". Au fost stabilite câteva teme comune de cercetare şi au început schimburile de cercetători dintre cele două institute.

În primul rând, Aleksandăr (Saşo) Ianakiev mi-a fost un bun prieten, care m-a ajutat adesea şi cu care mă întâlneam în ultimii ani cam de două ori pe an. Prietenia, interesele comune şi nu în ultimul rând umorul său au sfidat distanţa întrucât aveam o corespondenţă regulată. Bonomia şi modestia manifestată printr-o fină autoironie m-au făcut să uit că a fost o personalitate în lumea cinematografică şi ştiinţifică bulgară şi totodată un specialist în filmul rus şi sovietic. A fost timp şase ani şef de sector la Cinemateca Bulgariei (1978–1984), din 1989 asistent şi apoi profesor asociat la Universitatea de artă tetrală şi cinematografică „Krăstio Sarafov" din Sofia (NATFIZ), din 1988 cercetător la Institutul pentru Studiul Artelor al Academiei Bulgare de Ştiinţe şi timp de zece ani (2004–2014) director al acestuia. Din 2011, era preşedinte al Centrului Naţional de Studiere şi Conservare a Patrimoniului Cultural. Este autorul a două cărţi de factură enciclopedică dedicate filmului bulgar, „Cinematograful bulgar. O enciclopedie de la A la IA" (2000) şi „Cinema.bg" (2003), ultima răsplătită cu premiul Uniunii cineaştilor din Bulgaria. Aceste enciclopedii includ informaţii despre peste 800 de cineaşti bulgari şi despre 1 272 de filme. Pe de altă parte, trei dintre doctoranzii săi, Andronika Martonova, Genoveva Dimitrova şi Petăr Kărdjilov, au continuat activitatea de cercetare şi lucrează la Institutul pentru Studiul Artelor.

Pentru contribuţia sa la istoria filmului bulgar şi în semn de omagiu pentru cei 60 de ani pe care îi sărbătorea în ianuarie, la sfârşitul anului trecut consiliul ştiinţific al Institutului pentru studiul artelor recomandase acordarea Premiului „Marin Drinov" de către Academia Bulgară de Ştiinţe. Poate că îl va obţine *post mortem*. Însă pentru cei care l-am cunoscut sau măcar i-am citit lucrările l-a obţinut deja.

Marian Ţuţui

DESPRE AUTORI

Adrian-Silvan Ionescu (n. 1952) este director la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” şi profesor asociat la Universitatea Naţională de Arte, unde susţine cursuri de istoria fotografiei şi a filmului, precum şi un curs de master. A studiat istoria artelor şi a fost muzeograf la Muzeul Naţional de Artă al României, iar ulterior la Muzeul Municipiului Bucureşti unde a devenit director adjunct (1990–1993) înainte de a se dedica integral cercetării. Doctor în ştiinţe istorice (1997). Studiile sale sunt orientate spre istoria fotografiei, istoria artelor şi a civilizaţiei urbane în secolul al XIX-lea, istoria costumului civil şi militar. Este critic şi istoric de artă cu lungă activitate de cronicar plastic şi organizator de expoziţii. A publicat 13 cărţi şi a editat alte trei. Cele mai recente titluri sunt *Regina Maria şi America* (2009) şi *Silvan. Portretistul/The Portrait Artist* (2011). Pentru lucrările sale a fost distins cu Premiul Academiei Române (1992), Premiul Uniunii Artiştilor Plastici pentru critică (2002) şi premiile „Simion Mehedinţi” (2003), „Nicolae Bălcescu” (2008), „I. C. Filitti” (2009) şi „George Oprescu” (2010) ale Fundaţiei Culturale „Magazin Istoric”. Este membru în International Council of Museums (ICOM), în London Press Club, în European Society for the History of Photography (ESHPh) din Viena şi în Société Française de Photographie din Paris.

Este cavaler al Ordinului **Meritul Cultural** (2004), al medaliei **Regele Mihai I pentru Loialitate** (2010) şi comandor cu stea al Ordinului **Sf. Lazăr de Ierusalim** (2013).

Ecaterina-Cincheza-Buculei, specialist în artă medievală, absolventă a Universităţii de Arte, Secţia Istoria si Teoria Artei (1965–1970). A urmat cursurile Centrului de Studii ale Civilizatiei Medievale de la Poitiers, Franta (1972) si ale Universitatii din Bologna – cursuri de arta internationala Ravenata si Bizantina (1973). Doctor *Summa cum Laudae* la Facultatea de Istorie, Universitatea „Babes-Bolyai” din Cluj (1999).

A fost cercetator stiintific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române; actualmente, conferenţiar la Universitatea de Arte, Bucureşti, secţia Conservarea şi Restaurarea Operei de artă; membru UAP, în comisii de conservare şi restaurare a patrimoniului, în comtetul RRHA; autor a numeroase studii de specialitate.

Mihai Sorin Rădulescu este născut în 1966, în Bucureşti. Masterat (1991) şi doctorat (1995) la *Institut National des Langues et Civilisations Orientales* (INALCO) din Paris. Cercetător la Institutul de Istorie „N. Iorga” (1991–1996) şi apoi cadru didactic la Facultatea de Istorie a Universităţii din Bucureşti (din 2004, profesor). Membru şi din 1990, secretar (pentru genealogie) al Comisiei de Heraldică, Genealogie şi Sigilografie a Academiei Române.

Specialist în istoria şi genealogia aristocraţiei şi burgheziei româneşti (sec. XVIII–XX). Articole şi studii publicate în *Revue Roumaine d'Histoire*, *Südost-Forschungen*, *Etudes danubiennes*, *Nea Koinoniologia*, *Arhiva Genealogică*, *Bucureşti. Materiale de Istorie şi Muzeografie*, *Muzeul Naţional*, *Studii şi Materiale de Istorie Contemporană* ş.a. Coautor la două manuale şcolare, îngrijind apaţia a trei volume.

Cărţi de autor: *Elita liberală românească 1866–1900* (1998), *Genealogii* (1999), *Genealogia românească. Istoric şi bibliografie* (2000), *Memorie şi strămoşi* (2002), *Cu gândul la lumea de altădată* (2005), *În căutarea unor istorii uitate* (2011).

Remus Niculescu (Bucureşti, 4 octombrie 1927 – 6 octombrie 2005), a fost istoric de artă, doctor, în 1988, în istoria comparată a mentalităţilor, cu aplicaţie la domeniul artei.

Activitatea sa ştiinţifică s-a desfăşurat în patru direcţii principale: originile artei româneşti moderne; sculptura românească din secolul al XIX-lea; relaţiile artistice franco-române (secolele XVIII–XX) şi,

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 5 (49), p. 281–282, Bucureşti, 2015

ocupând locul principal, biografia şi creaţia lui Nicolae Grigorescu. Lucrările sale, apărute în ţară şi străinătate, au determinat, în largă măsură, stadiul prezent al cunoştinţlor în toate aceste direcii. A fost ales membru al Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Artă (1968) şi al Societăţii Istoricilor Artei Franceze din Paris (1981).

Ron Tyler este fost director al Amon Carter Museum of American Art in Fort Worth, Texas. A fost profesor de istorie la University of Texas at Austin si Director al Texas State Historical Association si Center for Studies in Texas History la Universitate. A publicat un număr de lucrări din aria Texasului, Americii de Vest şi istorie americană.

Printre acestea: *Alfred Jacob Miller: Artist as Explorer* (1999), *Prints of the West* (1994), *Audubon's Great National Work: The Royal Octavo Edition of* The Birds of America (1993), *Views of Texas: The Watercolors of Sarah Ann Hardinge, 1852–1856* (1988), *Visions of America: Pioneer Artists in a New Land* (1983), and *Alfred Jacob Miller: Artist on the Oregon Trail* (1982), *Posada's Mexico* (1979), *The Rodeo of John Addison Stryker* (1977), *The Mexican War: A Lithographic Record* (1975), *The Cowboy* (1975), *The Big Bend: A History of the Last Texas Frontier* (1975), *The Slave Narratives of Texas* (1974), and *Santiago Vidaurri and the Southern Confederacy* (1973; translated and published in Spanish in 2002). A editat *Southwestern Historical Quarterly* din 1986 până în 2004 şi este co-autor al *Texas: Crossroads of North America* (Houghton-Mifflin, 2004) cu Jesús F. de la Teja and Paula Marks.

Premii: medalia the Capitan Alonzo de León medal pentru contribuţii la istoria Mexicului, din partea Sociedad de Historia, Geografía, y Estadística de Nuevo León (2002), Best Contribution to Knowledge from the Texas Institute of Letters (1995) şi Best Book of the Year from the American Historical Print Collections Society (1995) pentru *Prints of the West*; Cea mai bună carte texană din partea Texas State Historical Association (1976) pentru *The Big Bend*; şi D.H.L. din partea Austin College (1986).

Tyler este membru ales al American Antiquarian Society, the Philosophical Society of Texas, the Institute of Texas Letters, and Phi Beta Kappa.

Steve Yates, artist erudit, curator de muzeu, lector internaţional, autor, cercetător, distins cu Fulbright Scholar Awards în istoria fotografiei moderne şi contemporane. Curator fondator al Muzeului de Fotografie din New Mexico 1980–2007. A înfiinţat colecţia a peste zece mii de lucrări si a primelor website-uri de fotografie în muzee (www.idea photographic). A primit distincţia Photographers Fellowship şi, recent, a devenit artist rezident al site-ului de instalaţie digital-arhitecturală din Kaunas, Lituania.

Premii naţionale şi internaţionale în calitate de curator, cu eseuri şi expoziţii despre arta fotografică modernă şi contemporană, cercetări în peste 28 de ţări, din Rusia, Lituania, Latvia, România, Ukraina, Australia şi Ungaria, până în Germania, Cehia, Slovacia, Spania, Anglia, Suedia, Coreea, Israel, Olanda, Japonia şi multe altele.

Curator invitat pentru asistenţă curatorială şi înfiinţarea de expoziţii de fotografie. Autor si editor al unor publicaţii multilingvistice, bazate pe cercetare transdisciplinară, conferenţiar la simpozioane şi masterclase, două dintre cele mai recente la Academia Română din Bucureşti şi la Institutul St. Thomas, împreună cu Centrul de Fotografie Fraţii Lumière, din Moscova.

Grade doctorale (masters, MFA) în istoria artei moderne şi a fotografiei, Universitatea din New Mexic. BFA în pictură, desen, fotografie, istoria artei şi a fotografiei, Universitatea din Nebraska. (www.linkedin.com/in/steveyateshistory)

Uwe Schögl, istoric de artă, curator de fotografie la Departamentul Arhivelor de Fotografie şi grafică din cadrul Bibliotecii Naţionale Austriece de la Viena, este, din 2010, preşedinte al European Society for the History of Photography. A fost curatorul a numeroase expoziţii şi autorul unor serii de lucrări despre istoria fotografiei austriece, precum: *Im Blickpunkt* (2002), *Lucca Chmel- Architekturfotografie 1945–1970* (2004), *Prominente und Werbung 1960–1970* (2010). Din 2006, predă la Danube University Krems, Departamentul ştiinţei imaginii.

ABREVIERI

ANIC MCIP	– Arhivele Naționale Istorice Centrale. Ministerul Cultelor şi Instrucțiunii Publice
Arch. nat., Min. cent.	– Paris, Archives Nationales. Minutier central des notaires parisiens
BAR	– Biblioteca Academiei Române
BCMI	– Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice
B.n.F.	– Paris, Bibliothèque Nationale de France
BNR	– Biblioteca Națională a României
BRV	– Bibliografie Românească Veche
DOP	– Dumbarton Oaks Papers
DRH	– Documenta Romaniae Historiae
MIA.RM	– Revista Muzeelor şi Monumentelor. Monumente Istorice şi de Artă
MMS	– Mitropolia Moldovei şi Sucevei
MNAR	– Muzeul Național de Artă al României
MNIR	– Muzeul Național de Istorie a României
MO	– Mitropolia Olteniei
RI	– Revista Istorică
RM	– Revista Muzeelor
RRHA, BA	– Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, série Beaux-Arts
SCIA, AP	– Studii şi Cercetări de Istoria Artei, seria Artă Plastică